



Le Liban de Richard Millet : entre mémoire et imagination

Hala Dika

► To cite this version:

Hala Dika. Le Liban de Richard Millet : entre mémoire et imagination. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013. Français. NNT : 2013TOU20105 . tel-00937268

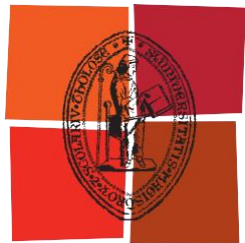
HAL Id: tel-00937268

<https://theses.hal.science/tel-00937268>

Submitted on 28 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré Par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Présentée et soutenue par:

Hala DIKA

Le vendredi 27 septembre 2013

Titre:

Le Liban de Richard Millet: entre mémoire et imagination

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@: Lettres modernes

Unité de recherche :

PLH (Patrimoine, Littérature, Histoire - EA 4601)

Directeur(s) de Thèse :

Jean-Yves LAURICHESSE (UT2 Le Mirail)

Rapporteurs :

Sylviane COYAULT (Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand)

Christian MORZEWSKI (Université d'Artois)

Autre(s) membre(s) du jury :

Guy LARROUX (UT2 Le Mirail)

Sincères remerciements

Je tiens à adresser ma profonde reconnaissance à :

Mme Sylviane Coyault, M. Christian Morzewski et M. Guy Larroux qui ont accepté d'examiner ce travail. Je suis particulièrement honorée par leur présence dans ce jury.

M. Jean-Yves Laurichesse pour avoir dirigé ce travail de thèse. Je le remercie particulièrement pour la confiance qu'il m'a accordée durant ces années, et pour la passion de la littérature française qu'il m'a transmise. Entre autres qualités, peu de personnes fournissent cette belle énergie rassurante et motivante à la fois. Le mot « Merci » restera modeste devant ma reconnaissance, mais vous m'avez appris que les mots cachent bien plus que ce qu'ils ne disent.

M. Philippe Marengo, l'ange gardien de notre laboratoire. Merci de m'avoir permis à chaque fois de compter sur toi.

Ainsi je dédie cette thèse...

A mon père et à ma mère qui m'ont transmis la persévérance, la volonté et la force de donner. Sans vous ce projet n'aurait pas existé.

A mhamad, le compagnon de la route, et le complice de ce succès. Merci pour cette aventure agrémentée d'amour et de folies. A de nouveaux chemins, à de nouvelles histoires.

A Zeina, le sourire de l'aube et l'enchantement de la vie.

A Israa, Jana et Farah, et à tous les fous rires qu'on a partagés durant ces années, et qui m'ont rendue moins loin de chez moi.

**Le Liban de Richard Millet :
entre mémoire et imagination**

par

Hala DIKA

Abréviations des œuvres du corpus
(avec les éditions de référence)

B : *Beyrouth ou la séparation*, La Table Ronde, « La petite vermillon », 2005

BB : *Un balcon à Beyrouth*, La Table Ronde, « La petite vermillon », 2005

BC : *Brumes de Cimmérie*, Gallimard, 2010

CN : *La Confession négative*, Gallimard, 2009

ICSM : *L'Invention du corps de saint Marc*, P. O. L., 1982

OD : *L'Orient désert*, Mercure de France, 2007

Introduction

« Il était une fois... » est la formule magique qu'a empruntée Shéhérazade pour ensorceler son prince et capter son attention afin de retarder son exécution et de rester vivante. Selon ce mythe séculaire l'acte de la narration s'annonce comme une promesse de vie, comme une aspiration à la lutte contre l'évanescence. Raconter pour ne pas mourir – ou pour protéger ce qui s'avère éphémère – est le défi de certains auteurs, qui ont trouvé dans l'acte de l'écriture une forme de perpétuation. Richard Millet est l'un de ceux qui aspirent à sauver de l'oubli – de la mort – « la vérité de ce qui a eu lieu » :

Ecrivant (renouant avec l'écriture après de longs mois de doute et de silence), j'entre dans le corps de la langue : je m'y suis enfanté ; elle me donne mes articulations, ma chair, mes organes, mon souffle ; toute ma vie, notamment l'épisode libanais dont j'ai entrepris le récit, aboutit à ce moment où l'esprit m'est donné par la langue [...] en un mouvement qui fait que je ne puis penser, c'est-à-dire exister, qu'en écrivant, et que c'est dans la langue que se trouve la vérité sur ce qui a eu lieu, pour moi, trente ans plus tôt, au Liban. (CN, 60-61)

L'écriture, manifestation démiurgique, entraîne notre auteur dans une quête existentielle à travers l'espace, le temps et la langue. Des romans et des récits calqués sur une géographie large, participeront à ce mouvement de lutte contre la disparition des traces et des origines. Un tel projet se dessine sur les pas d'une marche téméraire dans un monde sombre, violent et coupable. L'œuvre de Richard Millet, saisissante par sa puissance, s'inscrit dans un effort perpétuel de maîtrise de ce qui ne se maîtrise point, de conservation de ce qui s'annonce éphémère par son essence : « Il est toujours illusoire de croire clos un monde imaginaire, lointain ou même perdu : le lointain agit souvent comme retour du refoulé, d'un deuil impossible »¹ affirme Millet.

Cette tendance annonce une œuvre qui s'inscrit dans un mouvement de retour, par opposition à la linéarité du monde commun. A part cette opposition, d'autres éléments renchérissent sur la particularité de l'univers littéraire de Richard Millet, un univers qui aspire constamment à transcender le commun, sans s'en éloigner. Si l'œuvre de Millet côtoie des phénomènes habituels, elle ne se limite jamais à ce stade, et tend à extraire le sacré du banal.

Pour aborder cette œuvre, nous nous pencherons d'abord sur la vie de son auteur. Toutefois, présenter Richard Millet apparaît comme une tâche délicate, surtout lorsque notre auteur se présente lui même comme étant

[...] un corps solitaire [...] quasi invisible et néanmoins pesant, entré dans un processus d'effacement, comme pour tout corps d'écrivain, lequel, par cela même, devrait ne pas se montrer en public, puisque le hiatus entre le bruissement du nom et le corps anonyme y est évidemment brûlant².

Essayons de découvrir de plus près cette identité fantomatique en réunissant les bribes de sa biographie. Né en 1953 à Viam, en haute

¹ Richard MILLET, « Comme une tentative pour aller au plus noir... », entretien réalisé avec Jean-Yves Laurichesse, paru dans *Littératures*, Presses Universitaires du Mirail, n° 63, 2010, p. 158.

² Richard MILLET, « Désenchantement de la littérature », in *Neuf leçons de littérature*, éd. Thierry Magnier, 2007, p. 114.

Corrèze, Millet passe les vacances de ses premières années de sa vie sur le plateau des Millevaches, ce lieu élevé et pur dont la nostalgie reviendra dans toute son œuvre. Quant à la résidence de la famille, elle sera partagée entre le Havre, Paris et Toulouse, avant le grand départ vers l'Orient. Le père de Richard sera chargé de travaux de construction au Liban et en Syrie. Dès lors une nouvelle vie s'annonce à l'enfant qui n'a que sept ans, et qui pour lutter contre ce dépaysement se construit un autre pays d'enfance, une autre ville protectrice, celle de Beyrouth. Toutefois, les vicissitudes de l'histoire le chassent du Liban à l'âge de quatorze ans, au moment de la guerre de 1967, et le privent de ce pays durant plusieurs années. Finalement il s'installe à Paris, où il inaugure sa carrière littéraire en 1983 avec *L'Invention du corps de Saint Marc*.

L'œuvre de Richard Millet est traversée par les thèmes de la mort, du désir, de la souffrance, de la langue, du temps, sans oublier la démarche proustienne qui lui permet de revisiter les différentes étapes de sa vie. Il mêle la tradition française catholique et la liberté sexuelle, comme le montrent les éléments religieux et les connotations sensuelles dans ses textes. Son style se veut l'héritier de la grande prose française, de Bossuet à Claude Simon. Il déplore les ruines de ce grand héritage, de cette civilisation grandiose dans ses essais sur la littérature, où s'exprime son désenchantement dû à « la terrible réduction du monde par la technique, l'objet, l'image, la communication, la publicité, le mensonge télévisuel »³. Il revendique pour la littérature, dans cette époque morose et déprimée, « non pas de nous divertir mais de nous délivrer des pesanteurs sociales, de nous rendre la mémoire des siècles, [...] et de nous émerveiller dans le pire »⁴. On croit entendre dans sa parole celle de Baudelaire disant «tu m'as donné ta boue, et j'en ai fait de l'or ». Il s'agit dans les deux cas du génie d'un écrivain, conscient de la laideur de notre monde et croyant au pouvoir de l'art. Il rejette le roman actuel qui « manque d'ambition,

³ *Ibid.*, p. 128

⁴ Richard MILLET, préface de *Chaminadour* de Marcel JOUHANDEAU, Gallimard, « Quarto », 2006, p. 17.

d'architecture, d'intelligence, de culture même ». Millet revendique un style, une syntaxe, une éthique de la langue. Ses modèles d'écrivains sont ailleurs dans le temps ou l'espace: Rousseau, Chateaubriand, Proust, Claude Simon, Faulkner, Thomas Bernhard, Juan Benet, Lobo Antunes, Nabokov et ceux qu'il appelle les « grands Russes ». Ses opinions lui valent d'être souvent incompris et solitaire, malgré le succès public de romans tels que *La Gloire des Pythre* ou *Ma vie parmi les ombres*. Dans son œuvre, la question du « sujet » apparaît comme centrale, surtout dans les récits autobiographiques. Il faisait l'objet des anathèmes du Nouveau Roman, même si les œuvres de Claude Simon ou de Marguerite Duras ont contribué à la réapparition du sujet-auteur dès les années quatre-vingt. Depuis, l'espèce d'interdit qui portait sur la personnalité de l'écrivain a été levé pour permettre le développement d'une autobiographie qui puise dans la réalité pour en faire une matière littéraire. Richard Millet fait partie de ce mouvement qui expose sa vie dans son livre et signe « un pacte autobiographique »⁵ avec son lecteur.

C'est ce qui explique le fait que le plateau des Millevaches et le paysage libanais sont des éléments essentiels pour la matière littéraire de Millet. Le premier est réinventé pour servir de cadre, sous le nom imaginaire de Siom, à ses romans, à la manière de la Haute-Provence pour Giono, du comté de Yoknapatawpha pour Faulkner ou du Wessex pour Thomas Hardy. Toutefois, cette appartenance double a marqué profondément l'identité de notre écrivain, comme le souligne Delphine Descaves :

Nous avons été confrontés lors de ces entretiens à non pas une mais deux voix [...] un peu déstabilisés par cette forme de dualité qui s'est révélée à nous; mais cette altérité au sein d'un même être a précisément constitué un des aspects les plus inattendus et les plus intéressants de notre travail avec Richard Millet⁶.

⁵ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, « Points-Essais », 1996.

⁶ Richard MILLET, *Harcèlement littéraire*, Entretiens avec Delphine DESCIVES et Thierry CECILLE, Gallimard, p. 16.

Nous avons choisi d'aborder l'œuvre par le versant libanais, moins connu que le versant corrézien et tout aussi déterminant, d'approfondir l'expérience de Millet au Liban et la rêverie associée à ce pays. Découvrir un écrivain, c'est entrer dans un univers de sensations, de sentiments, de réflexions et de savoirs. Toutefois cette découverte ne peut être complète et fiable si l'on néglige l'appartenance culturelle de cet individu. Il est indispensable d'évoquer les lieux qui l'ont accueilli et lui ont transmis les traditions, les mythes, le goût des arts, etc. « Ce n'est pas seulement un voyage en Orient, ni un séjour touristique: le Liban est mon autre pays d'enfance »⁷ : c'est ainsi que Richard Millet définit la relation qui l'unit au Liban. Pour lui, visiter ce pays est un voyage qui transcende la simple activité touristique ou ludique, c'est la découverte d'une vie et d'une identité qui furent laissées durant plusieurs années parmi les décombres et les bombardements d'une guerre destructrice :

On oublie trop volontiers, rangeant cela sur le rayon de l'anecdote, que c'est à Beyrouth que s'est noué de façon irréductible le pacte avec les langues, avec l'autre sexe, avec la mort. C'est là, pourrais-je dire comme Baudelaire dans *La Vie antérieure*, que j'ai connu les voluptés calmes, et la promesse de plus grandes encore ; c'est là que j'ai appris à aimer l'arabe, le latin, le catholicisme, d'autres religions, l'autre sexe, le multiple, le très ancien, le biblique, le mythologique...⁸

Autant d'expériences qui placent le Liban dans une sphère émotionnelle et formatrice prodigieuse. En racontant son aventure libanaise, l'auteur restitue une époque fondamentale dans sa vie, celle de l'affection et de la découverte. « Aimer » et « apprendre », des thèmes qui engagent le pays dans un imaginaire découvert à partir de l'âge de sept ans. Toutefois, le sort intervient pour attribuer à cet espace une nouvelle dimension, celle du manque, lors du départ de la famille du Liban en 1967. Ce départ fut comparé à un exil, d'autant qu'il fut la braise d'un projet de vie, celui de

⁷ *Ibid.*

⁸ Richard MILLET, *Fenêtre au crépuscule*, op. cit., p. 64.

l'écriture :

Vingt-sept années pendant lesquelles je ne cesserais de songer à ce pays comme au plus perdu de mon enfance, étrangement, de façon anachronique, lisant tout ce que je pouvais trouver à son sujet, traités d'archéologie, récits de voyageurs, journaux, allant même, comme le Pierre Ménard de Borges, jusqu'à recopier des pages de guides touristiques pour me l'approprier par l'écriture [...] ⁹

L'exil spatial coïncide avec la fin de l'enfance, dont notre auteur fut chassé pour se trouver dramatiquement confronté à une double perte, celle de l'espace et du temps. Néanmoins, la notion de l'absence met en exergue un espace idéalisé comme le développe Charif Majdalani dans son texte intitulé « Les trois Liban de Richard Millet », où il analyse la représentation d'un « Liban sublimé », « d'un Liban sacralisé » et « d'un Liban existentiel »¹⁰. Si l'enfance fut pour Millet le temps de la découverte et de l'affect, le Liban en devient la terre de prédilection. Pays de l'enfance, pays perdu, pays retrouvé, le Liban est aussi un endroit où se déploie l'énigme de l'écriture.

Allons plus loin pour parler de Millet l'adulte chez lequel on remarque une tendance romantique qui se manifeste par son désir d'évoquer le passé et par son attachement à son enfance. Notre auteur éprouve toujours le besoin de combler un certain manque, une partie de sa vie ayant été laissée au Liban. Et parce que la vie de l'être humain est une chaîne indissociable, nous avons pensé que revenir au Liban, à l'autre pays de l'enfance était le meilleur chemin pour accompagner notre auteur dans sa quête d'identité. Cette dernière prend plusieurs formes dans ses écrits. Richard Millet, lance un vrai défi à ceux qui veulent décrire sa personnalité et le situer dans un courant précis. En effet c'est un auteur qui a puisé dans

⁹ *Ibid*, p. 62-63

¹⁰ Charif MAJDALANI, « Les Trois Liban de Richard Millet », in Christian MORZEWSKI (dir.), *Richard Millet : La langue du roman*, Artois Presses Université, Arras, 2008, p. 78.

les secrets de l'Orient et de l'Occident à la fois, qui porte en lui deux civilisations. Il a acquis cette richesse durant son enfance qui fut partagée entre la France et le Liban. Ces deux pays marquent clairement l'identité de Millet à un point qu'on peut parler d'un être tiraillé entre ces deux espaces. Après le retour en France, tandis que le père s'apprête à rejoindre un nouveau chantier au Zaïre, le reste de la famille s'installe à Montreuil en région parisienne. Richard Millet choisit des études de lettres. « C'est le parcours du type banal qui aime la littérature. Le droit ne m'intéressait pas, et je me trouvais trop timide pour le journalisme », affirme-t-il. Dès le printemps 1968, il aura le loisir de lire des journées entières, en particulier beaucoup de littérature américaine (Henry James, Hemingway, Steinbeck, Miller, Kerouac). Au moment de ces découvertes, des « barricades s'installent et les pavés volent à Paris :

Ça me faisait rigoler. Je passais d'un pays où les Mirages israéliens rasaient chaque jour Beyrouth, où je découvrais ce que pouvait signifier la misère humaine, à une grève générale. Pour moi, c'était une plaisanterie. Je pense que les révoltes sont nécessaires, mais pas quand il y a récupération, exploitation. Mai 68 fut un désastre pour l'Éducation nationale.

Quelques années plus tard, la nostalgie de cette terre dans laquelle il a découvert « la misère humaine » s'amplifie et se concrétise à travers le premier ouvrage de Richard Millet: *L'Invention du corps de Saint Marc*. Notre auteur revit l'expérience de ce pays par le biais de Marc, un Français qui se rend au Liban chez ses amis d'enfance pendant la guerre civile « pour apprendre à mourir ». Après ce roman, on aura affaire à des récits qui se rapportent plus à l'ordre autobiographique. Le premier évoque une image du Liban tissée par l'imagination de l'auteur et par sa nostalgie pour cette terre d'enfance qui sera intitulée *Beyrouth* ou *la séparation*. Puis notre auteur passe à un stade plus concret en écrivant *Un balcon à Beyrouth*, le livre des retrouvailles dans lequel il parle de sa visite au Liban après la guerre civile. En effet ce livre évoque surtout les retrouvailles de l'adulte,

de l'enfant et de la ville avec tout le décalage et le recul que cette rencontre laisse sous-entendre. Puis le Liban apparaît comme le lieu parfait de la méditation d'un écrivain déchu dans *L'Orient désert*, un ouvrage qui retrace un voyage au Liban et en Syrie à la suite d'une rupture amoureuse. Après cette expérience, le Liban réapparaît comme terrain de conflit et de guerre dans *La Confession négative*, sans toutefois perdre la dimension sacrée qui prendre d'autres formes. Enfin, le narrateur racontera un autre retour au Liban dans *Brumes de Cimmérie*, un récit qui reprend en quelque sorte celui d'*Un balcon à Beyrouth*, avec tout le recul acquis durant ces années de réflexions et d'interactions avec le Liban. Par l'étude de ces ouvrages, nous tenterons de mettre en lumière les ellipses de la vie et de la pensée du Millet qui sont restées refoulées dans le pays d'enfance.

Notre auteur construit son œuvre en se référant à des périodes précises de sa vie, donc à un temps révolu, à part le temps de l'écriture qui s'inscrit dans une dimension plus générale. Cette orientation vers le passé nous invite à nous intéresser de plus près au statut d'antimoderne, qui nous paraît convenir à l'attitude de Richard Millet l'écrivain. Celui-ci rend hommage à une terre et à un temps qui appartiennent au domaine de l'incertitude et du doute : le Liban, ce pays qui fut longtemps présenté par l'auteur comme étant synonyme du lointain, et auquel la guerre a ajouté ce sentiment de privation. Puisant dans le passé et dans le présent d'une mémoire vive qui est aussi celle d'un corps grandi dans la rudesse et dans la peur de ces nuits assombries par la guerre, Millet construit un cadre d'écriture particulier, en rupture avec les modes du monde littéraire actuel. La cruauté, l'amertume et le goût de l'excès caractérisent son écriture. Ses ouvrages se construisent autour d'une ambiance particulière grâce à des thèmes qui reviennent selon une fréquence considérable. Nous revisiterons ces thèmes en prenant en considération les idées typiques de l'écrivain antimoderne, rassemblées par Antoine Compagnon dans son ouvrage intitulé *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*.

Cette étude parallèle tentera de montrer dans quelle mesure Richard

Millet peut être considéré comme un écrivain antimoderne. Selon Compagnon, six « figures » caractérisent l'antimodernité. D'abord, une figure historique ou politique est indispensable, la *contre-révolution*. Puis, une figure philosophique qui se manifeste chez l'antimoderne par une hostilité envers les philosophes du XVIIIe siècle, *l'anti-lumières*. Vient ensuite une figure morale ou existentielle, le *pessimisme* : « Si l'on en croit Littré (1863-1872), le pessimisme antimoderne est donc d'abord politique, historique [...], métaphysique ou théologique dans son principe, lié à la désillusion du progrès et de la démocratie, avant de devenir individuel, et ce serait une erreur de le réduire d'emblée à une émotion psychologique, sinon au sens des *Essais de psychologie contemporaine* de Bourget. »¹¹. En quatrième lieu, Compagnon évoque une figure religieuse ou théologique, celle du *péché originel* : « Le péché originel, qui explique tout et sans lequel on n'explique rien, se répète malheureusement à chaque instant de la durée, quoique d'une manière secondaire. »¹². La cinquième figure évoque une dimension esthétique, le *sublime* : un « aspect notable du pessimisme antimoderne est l'anxiété individuelle qui résulte de la conviction de la décadence historique. »¹³. Enfin, pour reconnaître le style de l'antimoderne, il faut y chercher quelque chose comme *la vitupération* ou *l'imprécation*.

Après avoir parcouru ces six thèmes fondamentaux, essayons de les comparer à l'attitude générale de notre écrivain. Pour commencer par le premier critère, Millet a une position claire contre les courants politiques qui prônent une intégration du monde sous une identité commune. Quant à sa position philosophique, notre auteur apparaît hostile envers les courants du XVIIIe siècle, comme il le souligne lui-même dans sa leçon, intitulée « Désenchantement de la littérature », où il dénonce l'héritage des Lumières qui a réduit la littérature au seul roman : « peut-être sommes-nous voués [...] à finir de liquider l'héritage des Lumières et le XIXe

¹¹ Antoine COMPAGNON, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005, p. 64.

¹² Joseph DE MAISTRE, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, t. I, p. 129.

¹³ Antoine COMPAGNON, *op.cit.*, p. 80.

siècle, qui ont donné les grandes glaciations du XXe siècle et peu à peu réduit la littérature au seul roman, c'est-à-dire à la mort. »¹⁴. Par cette phrase Millet, déplore une littérature déchue du fait de son conformisme, et plaide pour une écriture dans laquelle la réinvention serait maîtresse. Quant à l'attitude existentielle de Millet, il nous est facile de repérer son pessimisme, qui émane d'une vision historique avant de devenir individuel, plus sociologique que psychologique. Son pessimisme apparaît en particulier dans ses essais. Pour rester dans « Désenchantement de la littérature », citons quelques phrases qui expriment le pessimisme de Millet : « Nous serons bientôt seuls. Nous cheminons dans la désolation et dans l'angoisse. Jamais nous n'avons eu à montrer plus de courage, surtout si l'on accepte que la littérature est entrée en agonie. [...] Nous sommes les contemporains d'un effondrement. »¹⁵. Effectivement, ces affirmations et d'autres mettent en exergue le désespoir d'un auteur convaincu de la détresse du monde dans lequel nous vivons, et ne trouvant aucune issue.

Concernant, la vision religieuse de Richard Millet, nous remarquons que ses écrits se situent dans une défense de ce qui reste de spiritualité dans le christianisme, dans une tentative de redonner espoir à ce monde assombri par le matérialisme, comme le laisse penser cette phrase dans laquelle il associe l'absence du christianisme à l'absence de l'espérance : « On voit que j'associe déchristianisation et désenchantement – celui de la littérature et celui du monde »¹⁶. De plus, il évoque cette idée du péché originel comme explication de la déchéance de l'homme, qui ne cesse d'y sombrer depuis le jour de sa naissance, même s'il en invente des formes modernes : « Nous avons remplacé le péché originel par la culpabilité historique, post-coloniale et post-totalitaire, tout en devenant, en un consentement hystérique, les victimes de nos victimes... »¹⁷.

Quant à l'esthétique, la manifestation du sublime chez Millet, apparaît dans la position inférieure attribuée à l'être humain par rapport à un idéal

¹⁴ Richard MILLET, « Désenchantement de la littérature », *op. cit.*, p. 121.

¹⁵ *Ibid.* p. 129

¹⁶ *Ibid.* p. 120-121

¹⁷ *Ibid.* p. 123

qui lui est supérieur. Burke associe le sublime à l'horreur comme le traduit la phrase suivante : « Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger ; c'est-à-dire, tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui traite d'une manière analogue à la terreur, est une source du sublime »¹⁸. Avoir peur de ce qui nous dépasse, voilà le concept du sublime dans l'œuvre de Millet. Enfin, le style de notre auteur est un exemple vivant de la « vitupération ». Millet est un auteur en colère contre la décadence de la langue, de la culture, de la situation même de son époque, et pour afficher cette colère il n'hésitera pas à se servir d'un style provocateur et violent, se battant pour conserver une vision idéale de la littérature.

Le monde littéraire de Millet s'avère être un espace de conciliation entre des notions opposées. On y retrouve le présent et le passé, l'ici et le lointain, le voyage et l'enfermement. Dans ce même ordre d'idée la décomposition et la reconstruction font partie intégrante de la disposition formelle de ses ouvrages. Toutes ces notions se réunissent pour participer à une harmonie ultime, celle d'une quête d'identité à travers l'écriture de l'expérience libanaise.

Notre étude s'intéressera à ce projet de quête dans sa dimension évolutive. Nous avons remarqué à travers les ouvrages de notre corpus que les lieux, le temps, les événements et d'autres éléments reviennent constamment, mais que leurs retours sont loin d'être une répétition gratuite. Nous souhaitons montrer comment la notion du retour suppose à chaque reprise une certaine évolution, pour participer au projet ultime de la quête d'identité dans l'autre pays de l'enfance. Par conséquent, nous nous intéresserons à une quête qui progresse malgré l'impression de stagnation qu'elle inspire.

Pour développer cette problématique, notre argumentation se concentrera autour de trois axes essentiels : le sujet, l'espace et le temps.

¹⁸ Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. E. Lagetie de Lavaïsse, Paris, 1803 ; Paris, Vrin, 1973, p. 69

En effet, ces trois notions s'annoncent comme les piliers sur lesquels se construit le monde littéraire de Millet. On assiste à travers l'œuvre de notre auteur à une interaction entre un individu et son cadre spatial pendant une période bien déterminée. Par conséquent, le sujet, l'espace et le temps sont bien au croisement de la composition thématique et narrative de nos ouvrages.

Nous développerons ces axes à travers trois parties. La première partie, *S'écrire : une vie entre les lignes*, évoquera la question du sujet et de son expérience personnelle en tant que matière première de l'écriture. Nous aborderons l'écriture de soi dans l'œuvre de Richard Millet sous un aspect théorique, pour exposer cette pratique qui se veut une interaction entre l'autobiographique et le fictionnel. Cette formule se heurte à quelques obstacles dans la mesure où elle s'inscrit *entre nécessité et doute*, entre le besoin de reproduire son expérience personnelle dans une œuvre, et toute l'incertitude qui entoure un tel projet. Toutefois, l'écriture de soi s'annonce comme une conciliation entre ces deux tendances dans le but de servir un projet ultime, celui de la *quête identitaire* qui nécessite, comme nous allons le voir, une interaction entre le réel et le fictionnel.

Après la présentation du rapport entre la vie et l'œuvre de Millet, nous nous attarderons plus particulièrement sur la notion d'espace, notre étude se focalisant sur l'expérience libanaise de Richard Millet. Cette partie, *Le Liban : espace de rupture et de lien*, s'intéressera dans un premier temps à l'image du Liban vu à travers les yeux de Millet. La description occupera une place importante dans cette partie dans la mesure où elle est le moyen de construire littérairement ce que le narrateur perçoit. Après ce temps d'observation, le Liban se déploiera en tant qu'espace actanciel. Sous le titre *Espaces et interactions*, nous découvrirons la dimension interactive de ce pays qui accueille les voyages et les aventures des personnages. L'espace dépasse alors la simple géographie pour s'inscrire dans une dimension plus fonctionnelle. Nous découvrirons le Liban en tant que lieu de péripéties et d'actions.

Le thème de l'espace s'avère fondamental dans notre étude dans la

mesure où nous étudions l'expérience libanaise de Millet. Toutefois l'espace est constamment associé à une époque précise. L'œuvre de notre auteur s'inscrit dans une recherche proustienne du « temps perdu ». Le temps reste la hantise de Millet, et sa quête est loin d'être achevée. Cette troisième et dernière partie, *Le temps ressuscité*, mettra en évidence l'importance de ce thème pour Millet. On ira jusqu'à évoquer une sorte d'*obsession du temps*, comme le laisse deviner la récurrence de certaines périodes précises. Ce mouvement de retour, qui s'avère crucial dans la construction de l'œuvre de Millet, contaminera d'autres éléments. Nous nous intéresserons en particulier au processus de la mémoire, fondé sur le retour du temps, mais nous découvrirons davantage qu'un simple mouvement répétitif pour repérer *une mémoire en évolution*. Cette tendance au ressassement en même temps qu'à l'approfondissement englobera le projet ultime de l'auteur, *une poétique du ressassement*, comme tentative de ressaisir l'existence par l'écriture.

Première partie
S'écrire : une vie entre les lignes

Richard Millet est loin d'être un écrivain animé par la « haine de soi »¹⁹. Au contraire il se revendique parmi les grands auteurs de son temps, ceux qui par une sorte de dévouement absolu à la littérature font une apologie de la pureté. Toutefois, cette dimension du « pur », il ne va pas aller la chercher très loin, puisant sa matière littéraire dans ce qui est – ou est supposé être – le plus accessible pour un individu, son expérience personnelle. Le destin d'écrivain de Richard Millet ne peut être distingué de son destin individuel. Même si la vocation de l'écriture est associée à une certaine grâce qui naît avec son auteur, reste tout le travail de maturation et de passage à l'acte qui lui dépend de circonstances plus mondaines.

Dès son entrée en littérature par un récit étrange et sombre, *L'Invention du corps de saint Marc*, Millet établit un parallèle entre sa vie et son livre. Il met en œuvre un réaménagement romanesque inspiré de son propre vécu, et particulièrement de l'écart géographique éprouvé depuis le départ du Liban en 1967 : « Mon premier livre partait d'un rêve : retourner au Liban. »²⁰.

De ce fait va naître le diptyque de la matière du Liban et de la matière de Corrèze (une terre rendue absente par le modernisme), deux mondes qui s'entrelacent pour nourrir un imaginaire qui dépasse toute limite spatiale.

¹⁹ http://passouline.blog.lemonde.fr/2005/05/28/2005_05_richard_millet_

²⁰ « Entretien avec Richard Millet », par Stéphane Giocanti et Richard de Seze, *L'Œil de bœuf*, n°11, novembre 1996, p. 7.

On a affaire à une œuvre qui s'inscrit dans une sorte de division géographique mais sans se limiter à la thématique du territoire. Bien au contraire, cette distinction spatiale s'avère le passage vers une large ouverture thématique : la vie dans toute son abondance va s'exhiber devant le lecteur.

Dans cette première partie consacrée à l'écriture de soi chez Millet, nous nous attarderons dans un premier temps sur la dimension théorique de cette pratique qui s'inscrit entre deux tendances, *nécessité* et *doute*, pour découvrir comment ce genre instaure un certain équilibre entre ces notions. Dans un deuxième temps, nous placerons l'œuvre de Millet dans la perspective de l'écriture de soi pour montrer le rapport analogique entre l'œuvre et la vie, un rapport qui s'avère le pilier d'un projet plus vaste, celui de la *quête identitaire*.

Chapitre I

L'écriture de soi : entre nécessité et doute

A - Le besoin d'écrire

Je ne sais pas pourquoi il m'est devenu nécessaire d'écrire, quand ce ne serait que deux mots. C'est mon signe de vie que d'écrire, comme à la fontaine de couler. Je ne le dirai pas à d'autre, cela paraît folie. Qui sait ce que c'est cet épanchement de mon âme au-dehors, ce besoin de se répandre devant Dieu et devant quelqu'un? ²¹.

Ce qui nous intéresse dans cette citation, c'est surtout l'expression « épanchement de mon âme », grâce à laquelle l'écriture prend l'allure d'un pont entre l'âme et le monde extérieur. L'auteur évoque une sorte de manifestation de soi devant le monde. Écrire ou exhiber son âme, un acte vital pour des écrivains dont la vie se prolonge jusqu'aux lignes de leur manuscrit. Chez Richard Millet ce besoin se traduit souvent sous la forme de la confession et de l'aveu. En fait, les récits rapportent de nombreuses scènes d'aveux et ils sont même souvent conçus sur le mode de la confession. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard que Millet préfère ce terme pour désigner l'autobiographie, car il affiche une urgence à laquelle on ne peut se soustraire, comme le laisse penser cet extrait :

Je voudrais me taire. Je suis pourtant loin d'avoir achevé cette confession

²¹ Eugénie DE GUERIN, *journal*, 24 avril, 1835.

[...] Ecrivant sans contrainte, j'éprouve qu'il n'y a pas de confession sans complaisance - encore que cette complaisance soit aussi une façon d'atteindre sûrement le plus fétide de moi-même.²²

Ce lien entre l'âme de l'individu et ses écrits, entre sa réalité intime et l'histoire qu'il raconte, fut longtemps condamné. Dans le traité de savoir-vivre de la baronne Staffe en 1889, elle écrit: « C'est un sentiment de générosité qui fera éviter de parler de soi-même, même en mal. Il faut faire intervenir son moi le moins possible, c'est presque toujours un sujet gênant ou ennuyeux pour autrui »²³. Cependant, cette conception fut écartée progressivement, comme le montre l'évolution de la définition du mot autobiographie.

Philippe Lejeune le définit ainsi : « récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »²⁴. La définition va subir des modifications importantes : « L'autobiographie ne peut donc pas être tout simplement un agréable récit de souvenirs contés avec talent : elle doit avant tout essayer de manifester un sens, en obéissant aux exigences souvent contradictoires de la fidélité et de la cohérence. »²⁵. Le détail qui fait toute la différence est l'idée de « manifester un sens », qui est devenue une exigence pour ce genre. Par conséquent, cette quête de sens engage les écrivains dans une aventure intérieure, et va autoriser le retour du « je » :

Dans leurs poétiques personnelles, dans leurs multiples fictions de soi, dans des dispositifs variés (photos légendées, peinture, multimédia, installations), tous traquent leurs doubles, leurs ombres, leur absence d'ombre, une place vide. Que ce soit à travers des itinéraires, des dates, des autoportraits artéfactuellement constitués, des histoires de vie figées dans

²² Richard MILLET, *L'Angélus*, P.O.L., Paris, 1988, p. 54.

²³ Baronne STAFFE, *L'Usage du monde. Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, V. Havard, Paris, 1889, p. 57.

²⁴ Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, 1971, Paris, p. 14.

²⁵ *Ibid.*, p. 21

des vitrines, tous cherchent à se conserver ou à se trouver à travers un autre, un inconnu ou un être imaginaire. C'est toujours ce vampire-narcisse²⁶ que l'on poursuit.

Dans son *Introduction aux sciences de l'esprit*, Wilhelm Dilthey²⁷ développe une épistémologie fondée sur la connaissance de l'humain par l'humain, c'est-à-dire sur l'expression vécue et la compréhension. Le monde de l'homme, de ses idées, de ses actes, de ses sentiments et de ses créations n'est pas pour nous un monde étranger. Il est nous-mêmes et nous pouvons le comprendre par notre propre expérience. La conscience que possède l'homme de sa propre historicité et sa capacité de revivre et de reconstruire les significations que d'autres ont données à leurs actions et à leurs créations, donnent à l'humain la chance de ressaisir son monde. Développée dans le champ des sciences historiques, la démarche compréhensive de Dilthey vise à reconstruire l'intelligibilité humaine d'une époque ou d'une culture à partir de l'interprétation de ses propres données. C'est dans la dernière partie de son œuvre, et en particulier dans *L'Édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, que Dilthey expose la place centrale qu'il accorde à la biographie et à l'autobiographie dans le modèle de compréhension qui doit fonder pour lui les sciences de l'esprit : « Le principe même d'une science humaine est fondé sur l'autoréflexion et sur l'auto-interprétation que l'historien ou le chercheur est capable de mener sur lui-même à partir de sa propre expérience de la

²⁶ Narcisse en effet n'aime que son image qu'il contemple dans le miroir de l'eau. Le vampire est dans l'impossibilité de contempler son image. Le miroir ne lui renvoie rien.

²⁷ Wilhelm Dilthey (1833 - 1911), historien, psychologue, sociologue et philosophe allemand. Dilthey a été inspiré notamment par les travaux de Friedrich Schleiermacher sur l'herméneutique, qui étaient jusque là restés dans l'oubli. Il s'intéressait beaucoup à ce qui est aujourd'hui la sociologie, même si de son vivant il refusa toujours d'être rattaché aux principaux représentants de la sociologie de son époque comme Auguste Comte et Herbert Spencer. Dilthey sépare les « sciences de l'esprit » des « sciences de la nature ». Selon Dilthey, les sciences humaines subjectives devraient être centrées sur une « réalité humaine-sociale-historique ». À ses yeux, l'étude des sciences humaines implique l'interaction de l'expérience personnelle, la compréhension réflexive de l'expérience et l'empreinte de l'esprit dans les gestes, les mots et l'art. (cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Dilthey)

vie »²⁸. C'est donc la compréhension née à partir de l'intelligibilité de sa propre vie qui ouvre au chercheur la capacité épistémologique d'accéder à des sens autres que les siens et de reconstruire les relations signifiantes particulières propres à son objet d'études. On est face à une pensée inductive, à une tentative de remettre le particulier, l'individu au centre d'un processus d'analyse plus global et plus général, celui de l'humanité.

Dès lors, toute une partie de la réflexion de Dilthey va porter sur la manière dont l'homme se saisit de sa propre vie pour lui donner une forme et un sens. Cette saisie signifiante passe par des processus de mise en relation par lesquels l'individu, en rapportant à l'unité d'un ensemble structurellement relié les moments de son existence, fait de « la vie vécue » le « cours de la vie ». Le processus de la structuration de la vie est soumis à une catégorie essentielle qui est celle de la temporalité. Chaque moment présent de la vie, tout en ayant son existence propre, est relié à un passé et à un futur; chaque expérience trouve sa place et prend son sens au sein de la forme construite sous laquelle l'homme se représente le cours de sa vie. Effectivement, l'individu appartient à un schéma universel qui le lie au temps et à l'espace, sans toutefois perdre sa particularité. Le particulier et l'universel sont présents simultanément dans la vie d'un individu, pour réaliser une identité plus complète. Selon Dilthey c'est en commençant par s'interroger sur sa propre vie que l'être humain va pouvoir atteindre une dimension plus universelle. Par conséquent l'individuel précède le collectif, il prépare même sa compréhension.

Ce moi très singulier détient en lui la force de l'universel. Construire son moi peut nous mener à reconnaître en soi une image de l'humanité. Quand Montaigne s'applique à repenser l'homme et que sa méthode consiste à commencer par le début, par ce qu'il pense connaître le mieux, lui-même, il présuppose bien entendu que « chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition ». Un va-et-vient s'opère du particulier au général : chacun se comprend soi-même en fonction de sa vision de l'homme, et en

²⁸ Wilhelm DITHLEY, *Introduction aux sciences de l'esprit*, trad. et présent. S. Mesure, Paris, Cerf, 1992, p. 109.

même temps la connaissance de soi-même sert à élaborer et à cautionner une image de l'homme. Cette double visée du moi, le singulier et l'universel, est sans doute l'une des causes du retour du sujet, dans la mesure où le moi qui était considéré, moralement, comme un vice (narcissisme), psychologiquement comme une erreur (impossible de se connaître), esthétiquement comme une facilité et non pas de l'art, atteint une dimension plus universelle qui dépasse toutes ces critiques.

La réflexion sur soi est un stade fondamental dans le développement de la réflexion humaine, toutefois ce projet de méditation sur une vie entière – avec tous les tourments qu'un tel plan laisse supposer – ne se limite pas à une fonction unique. L'écriture de soi vise la compréhension de la pensée humaine par le biais d'autres processus.

1 - « *Se peindre* », *se connaître*

Un des apprentissages essentiels de la petite enfance est celui de l'identité narrative : « savoir dire "je", se construire une histoire, avoir ses mythes fondateurs et son système de valeurs. L'identité a toutes les allures d'une fiction mais elle n'en est pas une. »²⁹. En écrivant *Les Brouillons de soi*, Philippe Lejeune instaure un nouveau pilier de l'identité humaine, celui de la part fictive. La fiction n'est plus un délire qui éloigne l'être humain de l'essence du monde. Au contraire elle participe à son élucidation, d'où le nouveau regard posé sur l'écriture de soi, qui assume la coexistence de la fiction et de la diction, pour emprunter les termes de Gérard Genette³⁰, dans les textes autobiographiques.

En nous penchant sur une œuvre clé de l'écriture de soi du XVI^e siècle, *Les Essais* de Montaigne, nous trouverons des réponses à des questions fondamentales sur ce genre. Avec le verbe pronominal « se peindre », toute une entreprise humaine va voir le jour. Montaigne n'a pas écrit avec

²⁹ Philippe LEJEUNE, *Les Brouillons de soi*, Seuil, 1998.

³⁰ Gérard GENETTE, *Fiction, diction*, Seuil, 1991.

les *Essais* une autobiographie au sens strict du terme, il note ses réflexions à mesure que ses lectures ou ses expériences les font naître. Mais il ne raconte pas les événements qui ont constitué chronologiquement l'histoire de sa vie. Son entreprise échappe donc aux règles essentielles du genre autobiographique (la narration et le caractère rétrospectif du récit). Mais le « pacte » garantissant l'identité de l'auteur et de son sujet (« C'est moi que je peins ») fait des *Essais* un modèle d'écriture autobiographique.

Cette œuvre pose une problématique centrale de l'écriture intime : pourquoi parle-t-on de soi ? Pour Montaigne, il s'agit de parvenir à une meilleure connaissance de lui-même. Il se propose d'enregistrer, par l'écriture, les états successifs de son moi « dans la diversité de ses humeurs et l'intimité de ses pensées. »³¹. Cette « auto-peinture » s'est avérée importante dans le projet de la connaissance de soi, surtout quand il s'agit d'un écrivain, d'un être qui se pose des questions sur la nature humaine et tente d'élucider ses mystères.

Un autre maître, au XVIII^e siècle, participera à l'élaboration de l'écriture de soi. Il s'agit de Rousseau, qui expliquera clairement dans la « Première Promenade » le pourquoi de son entreprise : ayant réalisé que « le *Connais-toi toi-même* du temple de Delphes n'était pas une maxime si facile à suivre »³², il revient à la charge avec *Les Rêveries du promeneur solitaire* pour se poser la question suivante : « Que suis-je moi-même ? Voilà ce qui me reste à chercher »³³. Rousseau n'essaye pas de cacher le but de son projet, qui est introspectif. Il avoue donc rédiger ses promenades pour poser un regard sur soi-même, dans le dessein, comme il le dit si bien, d'« appliqu[er] le baromètre à [s]on âme »³⁴. Chaque promenade est une occasion pour son auteur de s'examiner sur une question précise. Par exemple, il emploie la quatrième promenade pour réfléchir sur le mensonge. Ses questionnements ne s'éloignent guère de la

³¹ Adeline LESOT, *L'Autobiographie de Montaigne à Nathalie Sarraute, thèmes et questions d'ensemble*, Hatier, Paris, 1988, p. 10.

³² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Collection complète des Œuvres de J.-J. Rousseau, Genève, 1782, t. IV, p. 1024.

³³ *Ibid.*, p. 995.

³⁴ *Ibid.*, p. 1000-1001.

nature humaine, de ses propres hantises et faiblesses, dans le but ultime de se connaître. L'écriture de soi sera ce miroir où l'auteur se regarde, se contemple. C'est le lieu privilégié d'une méditation où il ressent le plaisir de mieux se connaître, de trouver le sens de sa vie en rapportant ses étapes et en élucidant ses ombres.

« Se peindre » permet donc de mieux forger sa personnalité, dans la mesure où en se racontant l'auteur se construit lui-même. Ses idées sont exprimées par des images. La maturation intérieure a été aidée par l'extériorisation, comme le souligne Montaigne : « Me peignant pour autrui, je me suis peint en moi de couleurs plus nettes que n'étaient les miennes premières ». Par conséquent, l'écriture aide l'individu à dépasser ses limites pour extérioriser ses pensées et ses sentiments. C'est un travail de maturation intellectuelle et affective. C'est le moment où l'on sort de son propre cocon pour affronter le monde, pour exprimer ses pensées devant autrui, même si cet autre, ce lecteur nous restera inconnu.

Ce travail de maturation va s'élaborer à travers une aventure exceptionnelle, qui mène l'individu à une connaissance plus développée de soi. Dans cette aventure, le verbe « se peindre » évoquera par résonnance le verbe « se perdre », qui lui aussi participera à cette expérience de découverte intérieure. Se perdre dans l'écriture de soi, une notion empruntée à un ouvrage destinée à l'étude de l'œuvre d'Annie Ernaux³⁵, est une attitude qui semble fréquente chez les auteurs qui se lancent dans une telle quête. Effectivement, la perte devient une étape fondamentale dans la recherche, dans la mesure où elle instaure une distance par rapport à soi. Julien Van Beveren, dans son article intitulé « Pour ne pas *Se perdre* dans *Passion simple* »³⁶, étudie l'errance dans les œuvres autobiographiques, qui selon lui est une réaction à un sentiment d'abandon de ses proches et particulièrement de ses parents : « C'est une libération quand on n'est pas aimé et quand l'accès à une autre

³⁵ Julien VAN BEVEREN, « Pour ne pas *Se perdre* dans *Passion simple* », in Danielle BAJOME et Juliette DOR (dir.), *Annie Ernaux, se perdre dans l'écriture de soi*, Klincksieck, 2011.

³⁶ *Ibid.*, p. 45.

communauté est à la fois désirable et possible. C'est une condamnation à l'errance, au désarroi... »³⁷. L'errance devient une libération et une solution face à ce sentiment d'abandon qui peut nous ravager dans notre pays ou notre famille. L'écriture, comme le dit Annie Ernaux, est une modalité de la « perte de soi »³⁸ : « Perte dans la quête des mots, perte dans la quête d'une forme verbale susceptible de faire partager une douleur, un sentiment de culpabilité... »³⁹. Se perdre dans l'espace et dans les mots afin de pouvoir exprimer ses pensées les plus intérieures.

Ce genre d'écriture autorise l'auteur à exprimer ses rêveries et ses pensées les plus intimes. Plusieurs obstacles empêchent l'expression totale de la pensée de l'homme, tels que la pudeur, la politique, etc. L'écriture arrive en quelque sorte à franchir ces obstacles, et à participer à ce travail de « libération ». Elle autorise l'impudeur (ce que la civilité interdit) et l'audace (ce que la raison prohibe). Montaigne utilisera la métaphore alimentaire « se dégorger » pour désigner ce que nous appellerions le défoulement par le verbe. L'acte d'écrire est comparé à une fonction organique qui s'opère au plus intime de l'être. Écrire sur soi, se donner à soi-même une image de soi, permet sans doute à celui qui s'écrit de passer une étape dans le déroulement de sa vie. « Devenir autre » et « écrire », deux notions que la littérature a voulu unir, du moment où le monde a pris conscience de la nécessité de comprendre ces étranges « visiteurs du moi », pour reprendre l'expression d'Alain de Mijolla, qui nous travaillent de l'intérieur à notre insu. Le clivage du sujet, l'autre en soi, le « je est un autre », sont devenus des évidences du discours culturel. Un tel projet veut prouver que le plus intime de l'être est sans doute ce qu'il y a de plus commun aux hommes. L'écrivain pénètre au plus profond de son moi individuel pour atteindre la forme entière de la condition humaine

Dans cette tentative de se comprendre pour comprendre l'univers, l'être humain est loin de l'image de la créature soumise à son créateur. Ce projet

³⁷ *Ibid.*, p. 47.

³⁸ Annie ERNAUX, *L'Écriture comme un couteau*, Entretien avec Fr.-Y. Jeannet, Paris, Stock, 2003, p. 120.

³⁹ « Pour ne pas *Se perdre dans Passion simple* » op. cit., p. 48

reflète une attitude orgueilleuse. En parlant d'orgueil nous pensons à la scène biblique qui raconte la chute d'Adam après avoir goûté à l'arbre de la connaissance. Effectivement, cette aspiration au savoir et à la connaissance va faire de l'être humain un concurrent de Dieu. Ce qui nous mène à interroger le fantasme de toute puissance chez l'écrivain.

2 - Un fantasme de toute puissance

L'équation « s'écrire pour se découvrir » trouve son écho dans l'ouvrage de Gaëtan Picon intitulé *L'Écrivain et son ombre*, où l'auteur élabore un lien subtil entre la conscience et la création : « Pour équivoques et subtils que soient leurs liens, la création est liée à la conscience. [...] la courbe [de la création] n'est pas continue, et les temps d'arrêts qui l'interrompent appartiennent à la réflexion et au jugement »⁴⁰. La création est le fruit de la conscience de son auteur. Cette dernière guide la main qui écrit, rature, modifie. Elle est à la source de ce mouvement de construction et de destruction, jusqu'à ce qu'enfin l'artiste se heurte à la forme qu'il cherche. « Génie de l'insatisfaction », c'est elle qui fait sortir des profondeurs mystérieuses, des formes toujours nouvelles. L'artiste conscient n'est autre que l'artiste qui ne s'accepte pas. Celui qui va comme Cézanne, d'esquisse en esquisse. L'œuvre devient un démon qui hantera son créateur jusqu'à l'exorcisme, jusqu'au moment où elle s'achève et devient une chose extérieur à l'artiste. L'écrivain n'écrit pas dans le but de publier, il écrit pour détacher de lui une chose. C'est bien pour créer que crée l'artiste.

L'autobiographe écrit pour mieux se connaître, pour mettre la main sur son passé fugace et illusoire. A ce fantasme s'en ajoute un autre, celui de la puissance de la création. Gérard Genette écrit dans *Fiction et diction*⁴¹ : « Pour les écrivains, l'autobiographie est le plus souvent une écriture seconde, dans laquelle ils réinvestissent l'expérience de la création [...] ».

⁴⁰ Gaëtan PICON, *L'Écrivain et son ombre*, Gallimard, 1953, Paris, p.21.

⁴¹ Gérard GENETTE, *op. cit.*

L'écrivain est habité par un « fantasme de toute puissance » : être à la source du sens, être le père et fils de ses œuvres, s'auto-engendrer par le texte. En se mettant par écrit, il perpétue le travail de création d'une « identité narrative », pour reprendre l'expression de Paul Ricœur. Philippe Lejeune explique cette hypothèse : « [...] en essayant de mieux me voir, je continue à me créer, je mets au propre les brouillons de mon identité, et ce mouvement va provisoirement les styliser ou les simplifier. »⁴². Écrire son histoire ou son expérience, c'est se procurer cette force de « créer ». L'auteur devient, pour un certain temps, le démiurge de sa propre vie. Ce plaisir de création peut être considéré comme illusoire pour certains, sachant qu'il ne dépassera pas les pages d'un livre. Cependant, l'autobiographe croit au pouvoir de son monde fictif, il va même jusqu'à le considérer comme plus réel que la réalité.

Dans *Écrire, pourquoi ?*, Éric Chevillard se demande comment l'individu peut se passer de l'écriture. Il agresse son lecteur par une suite infinie de questions dans le but de mettre en exergue la vanité de la vie des « non écrivains ». Il va même jusqu'à qualifier l'abstinence de l'écriture d'acte honteux. L'écriture devient l'essence de la vie par opposition à ses vanités telles que le commerce, le sport, la politique, le mariage, etc. Chevillard insiste sur le rôle capital de la langue dans l'appropriation de notre identité, comme le laisse entendre la question suivante : « N'éprouvez-vous pas le besoin de vous approprier votre langue maternelle comme vous vous êtes appropriés votre corps ? »⁴³. La langue, élément essentiel dans la composition de notre identité, se révèle en effet grâce à l'expérience de l'écriture. L'auteur s'intéresse plus loin à la corrélation entre le « Verbe » et la création, en rappelant la « légende qui nous trouble », selon laquelle le monde fut créé par le Verbe. Et par suite il pose la question suivante : « N'avez-vous pas envie de dire votre mot vous aussi ? », pour suggérer la capacité de créer en écrivant. Le Verbe représentera l'outil de la création, ne pas écrire impliquera une pénurie

⁴² Philippe LEJEUNE, *Signes de vie, Pacte autobiographique 2*, Seuil, Paris, 2005, p. 38.

⁴³ Eric CHEVILLARD, in *Écrire, pourquoi ?*, collectif, Argol, Paris, 2005, p. 24.

d'innovation, une incapacité de modifier sa situation actuelle. Écrire : un acte de transcendance par lequel on quitte le monde limité d'ici-bas pour rejoindre les forces de la genèse.

Ce pouvoir octroyé par l'écriture est aussi évoqué par Annie Ernaux :

Pourtant, je suis sûre au moins de cela, que l'écriture est une chose grave, qui m'engage plus que ne peut le faire n'importe quel acte, comme signer un manifeste politique. C'est seulement dans cette pensée du pouvoir et de la responsabilité que je suis écrivain [...]. Il y a justement dans l'écriture, si on le désire, de quoi transformer les visions habituelles, les idéologies. Je veux dire que le choix du sujet, la structure du récit, l'ordre et la nature des mots, peuvent mettre en question la réalité.⁴⁴

Le rapport que la littérature entretient avec le savoir peut être envisagé selon l'homologie entre l'univers de l'œuvre et le monde, en partant du principe que l'écrivain – ou l'artiste – est un concurrent de Dieu. Il construit à son tour avec ses moyens une « totalité signifiante ». On voit cette idée dans la façon dont les grecs ont considéré l'œuvre d'Homère, comme l'expression indépassable d'une certaine vision du monde au point d'en faire la base de la culture grecque : *l'Illiade*, *l'Odyssée* et plus tard les hymnes homériques ont été considérés comme des textes contenant l'alpha et l'oméga concernant la passion, la guerre, la politique, etc. Ce qui s'affirme dès cette époque si lointaine pour nous, c'est l'idée que le poète – étymologiquement le « créateur » – dit le sens et la structure du monde. Conçue de la sorte, l'œuvre fonctionne ainsi à la manière du mythe dans la mesure où elle se veut explication de l'origine du monde présent dont nous avons l'expérience. Et cela quel que soit le nom que l'on donne au principe qui en a constitué le premier mouvement : Dieu pour le croyant, la chute des atomes et le Clinamen pour Lucrèce.

En établissant une hiérarchie entre la réalité du monde sensible et la réalité du monde des idées, Platon disqualifiait ainsi à l'avance, de la part

⁴⁴ Cité par CHEVILLARD Eric, dans *Écrire, Pourquoi?*, op. cit., p. 30.

de l'artiste, toute tentative de clarification de ce monde sensible, sous prétexte que ce monde n'est pas le vrai monde. Cependant, on constate que depuis les origines de la littérature nombreuses sont les œuvres qui cherchent à expliquer le réel, que se soit dans sa dimension matérielle, sociale ou psychologique. De *l'Illiade* à *Germinal*, de Tagore à Proust, nous constatons que toute une part de la littérature se développe sur l'acceptation de ce monde réel qui pour Platon n'avait guère plus de consistance qu'une ombre, et que les écrivains se proposent d'écrire. Bien sûr, d'un écrivain à l'autre des divergences importantes se manifestent quant à la nature et au mode d'existence de ce réel. Pour les uns celui-ci est constitué par le monde social, à travers ses conflits et son histoire. Pour d'autres, par la conscience d'un sujet intellectuel et psychologique : seul existe ce qui est perçu ; pour d'autres enfin par le langage, qui seul rend possible la constitution et la lecture du texte : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. »⁴⁵

Si l'écriture procure à l'auteur un sentiment de puissance, elle est pourtant loin de faire de lui un Dieu. L'écrivain crée dans l'espoir d'élucider sa nature et de mieux comprendre ses hantises. C'est dans une tentative de se sentir moins faible que l'artiste compose. Dans cet espace de création, il va pouvoir revisiter sa vie sous un angle différent et à travers des personnages recomposés. Effectivement il va créer un univers où tout – ou presque – est possible. Cependant ce projet, à travers lequel l'écrivain devient maître de sa vie, le temps de l'écriture d'un ouvrage, suscite plusieurs interrogations sur sa capacité de rendre la réalité d'un individu, et nous allons nous pencher à présent sur les doutes qui accompagnent cette entreprise, et que Richard Millet partage avec d'autres écrivains contemporains.

⁴⁵ Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé*, édition Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1954, p. 895.

B - Les limites du genre

Le principe de la relation singulière de Richard Millet à l'écriture de soi est inscrit dans le rapport « problématique » qu'il entretient avec le « moi ». Dès qu'il essaye de le saisir, de le concrétiser, il lui échappe, se refuse à toute tentative de fixation, il s'avère être contradictoire, par exemple fragmenté, il se dissout et se défait. Il est tout sauf un sujet unitaire. C'est pour cela qu'écrire le « moi » relève de la souffrance, d'un sentiment de difficulté face à une tentative de création par le récit. Dans le premier volume du *Sentiment de la langue*, Millet évoque la vocation de l'écriture à la destruction :

Je rêve de brûler le livre par une nuit d'automne [...]. Ce livre plus périssable que tout autre, enluminé de ses flammes futures, je souhaite le voir retourner à la terre, je le désire cendres. [...] C'est une tâche à présent sans passion (et, comme l'écriture, un petit rite funèbre)⁴⁶.

L'écriture ne progresse que par de semblables rites funèbres, brûler les pages puis « uriner sur les cendres ». Elle est présentée comme étant un espace à travers lequel l'écrivain pourrait exorciser, livre après livre, ses démons intérieurs. On reconnaît ici une caractéristique de la littérature contemporaine dont Dominique Rabaté fait remonter l'origine à Nietzsche⁴⁷. Dans *Le Gai Savoir*, le philosophe avoue qu'il écrit parce qu'il n'a pas « trouvé d'autres moyens pour se débarrasser de ses pensées ». On retrouve cette pensée dans la littérature à partir de Proust, dans la mesure où l'écriture obéit à une seule nécessité, celle de se débarrasser de l'intime de la pensée. L'œuvre de Richard Millet semble bien relever du même processus. On assiste à une lutte intérieure des personnages dans le but ultime de la délivrance. Se délivrer de son double pour pouvoir enfin exister séparément et être rendu à soi-même. C'est pourquoi les variations

⁴⁶ Richard MILLET, *Le Sentiment de la langue*, La Table ronde, « La petite vermillon », 1970, p. 42.

⁴⁷ Dominique RABATÉ, *Pour une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991, p. 141.

autobiographiques évoquent l'ambivalence suivante : « le dédoublement est-il perte ou espoir ? »⁴⁸, sachant que perte signifie aussi expulsion des hantises et de l'effroi. Par conséquent, le chemin de la connaissance de soi par le biais de l'écriture autobiographique paraît être entravé par plusieurs obstacles. « Se connaître » est un concept rattaché à une zone plus sombre que prévu. Et cela se manifeste à plusieurs niveaux. Face à une tendance à accorder à l'autobiographie le pouvoir de se connaître et de se recréer, des voix s'élèvent pour semer le doute sur cette entreprise.

Les écritures de soi dépassent la fonction de base de toute communication puisqu'elles ne sont jamais seulement un texte. Elles représentent l'espace de rencontre de soi à soi et cet espace s'ouvre aussi sur la rencontre de l'autre. L'écriture autobiographique relève d'une forme particulière de communication, centrée sur la transmission d'informations dans le respect de la vérité concernant la vie réelle, publique et privée de l'auteur. Le lecteur est déjà inscrit dans le texte, que ce soit sous la forme d'une interpellation directe ou qu'il lui soit attribué le statut d'un interlocuteur imaginaire. Entre les deux pôles de la chaîne communicative se trouve le texte qui est censé accomplir la fonction d'un "espace de médiation"⁴⁹, et assure le lien entre auteur et destinataire. En outre, la spécificité de ce type de communication réside aussi dans la nature du pacte envisagé. Selon Philippe Lejeune, écrire une autobiographie signifie conclure un pacte relatif à l'identité entre auteur, narrateur et personnage principal, un pacte de référentialité qui postule que les événements rapportés doivent être conformes à la réalité et un pacte de vérité, de sincérité, qui fait appel, entre autres à la responsabilité de l'auteur envers son œuvre. Ainsi dans l'espace de l'autobiographie, le respect des contraintes imposées à l'auteur est plus qu'une exigence par rapport à soi. Il est requis aussi par le lecteur dont l'horizon d'attente est en conformité

⁴⁸ Richard MILLET, *Le Sentiment de la langue*, op. cit., p. 243. De même tout développement de « cellules autobiographiques » fait naître un « intense sentiment de bonheur et de dégoût » (p. 241).

⁴⁹ David PASCAL, « Ses visages », in *Autour de Jacques Derrida, Manifeste pour l'hospitalité*, sous la direction de Mohamad Seffahi, éditions Paroles d'aube, 1999, p. 22.

avec les normes du genre. Par conséquent, l'acte autobiographique est presque toujours un acte à haut risque à cause des soupçons que le lecteur pourrait porter non pas sur le caractère de l'écrivain, mais sur l'authenticité de sa démarche. Et pour renforcer sa crédibilité, l'écrivain anticipe les questions de son lecteur pour satisfaire ses attentes. Mais cette "adaptation anticipatrice"⁵⁰, qui s'impose forcément à l'auteur pendant le travail sur le texte, risque de le faire glisser sur la pente de la transformation, de la manipulation, de la dissimulation et de la simulation. S'il y a donc un danger que l'écriture autobiographique comporte, c'est bien celui de la propension au mensonge. Ce phénomène semble être à tel point l'une des caractéristiques du genre, que les dictionnaires n'hésitent pas à le mettre en évidence. Dans quelques définitions, l'autobiographie n'est pas associée à l'idée de vérité, comme par exemple dans celle que Vapereau donne dans le *Dictionnaire Universel des Littératures* (1876): « L'autobiographie laisse une large place à la fantaisie, et celui qui écrit n'est nullement astreint à être exact sur les faits, comme dans les Mémoires ou à dire la vérité la plus entière, comme dans les Confessions. »⁵¹. D'autres en soulignent encore plus nettement le caractère mensonger : « Autobiographie: biographie d'une personne écrite par elle-même. Les autobiographies sont souvent mensongères. » (*Dictionnaire de l'académie*, 1878)⁵². La conclusion qui en découle serait que le mensonge, dans l'autobiographie, se concrétise à deux niveaux : dans la façon dont on rend compte des faits et dans la (re)présentation que le "je" fait de soi-même. Comme le montrent les paroles de Paul Valéry :

Je perçois le projet d'être soi, d'être vrai jusqu'au faux. Le vrai que l'on favorise se change par là insensiblement sous la plume dans le vrai qui est fait pour paraître vrai. Vérité et volonté forment ensemble un instable

⁵⁰ Georges GUSDORF, *Lignes de vie I, Les écritures du moi*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991, p. 154.

⁵¹ Cité par Philippe Lejeune in *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 18-19.

⁵² Définition citée par Philippe Lejeune dans "Nouveau roman et retour à l'autobiographie" in *L'auteur et le manuscrit*, sous la direction de Michel CONTAT, Presses Universitaires de France, 1991, p. 56

mélange où fermente une contradiction et d'où ne manque jamais de sortir une reproduction falsifiée. Comment ne pas choisir le meilleur dans le vrai sur quoi l'on opère ? Comment ne pas souligner, arrondir, colorer, chercher à faire plus net, plus fort, plus troublant, plus intime, plus brutal que le modèle ? En littérature le vrai n'est pas concevable.⁵³

Toujours dans la même perspective, Franz Kafka va jusqu'à confondre l'acte de se confesser avec l'acte de mentir, et souligne l'impossibilité d'une communication authentique entre les individus à cause justement du caractère artificiel, construit et très élaboré de l'image que l'on donne de soi-même: « Confession et mensonge sont une même chose. Pour pouvoir confesser, on ment. Ce que l'on est on ne peut l'exprimer, précisément parce que l'on est ; on ne peut communiquer que ce que l'on n'est pas, c'est à dire le mensonge. »⁵⁴.

Le risque du mensonge contamine donc la scène de l'autobiographie au point d'éloigner l'écrivain de son projet de départ, c'est-à-dire la connaissance de soi, pour l'engloutir dans une perte de soi. Le mensonge est le danger consubstantiel à tout acte autobiographique et ceci malgré le désir de vérité qui anime le projet initial. Cependant, le mensonge n'est pas dû seulement au désir que l'auteur éprouve de se représenter dans un cadre favorable, mais aussi à la présence de l'autre. Une fois que l'écrivain a retranscrit sa vie par l'acte de l'écriture, il sent qu'il n'en est plus maître, d'où son sentiment de peur. Philippe Lejeune, en tant que défenseur du genre, et qui n'hésite pas à souligner sa confiance dans la possibilité de concrétisation d'un projet autobiographique dans toute sa vérité, résume dans une formule brève et concise toutes ces critiques négatives concernant le genre, où sont présentés les éléments qui apparemment le dégradent, et contre lesquels il faut absolument mettre en garde : « Attention : autobiographie, danger. Mentir, mourir. Etre possédé de

⁵³ Paul VALÉRY, *Cahiers*, Variété II, Paris, Gallimard, 1927, p. 100-101.

⁵⁴ Franz KAFKA, cité par Mario Lavagetto in *La Cicatrice de Montaigne. Le mensonge dans la Littérature*, Paris, L'Arpenteur, Gallimard, 1997, traduction par Adrien Pasquali, p. 173.

soi. »⁵⁵. Représenter la réalité, cela « peut tour à tour signifier représenter l'expérience de la réalité, la perception de la réalité, l'affrontement avec la réalité, ou la présence des choses sans nous. »⁵⁶. Belinda Cannone souligne la récession du réalisme dans un monde littéraire qui a pris conscience de l'inaptitude de la littérature à enregistrer le réel, « comme si le réel n'était pas influencé par la perception, comme si la perception pouvait être pure, comme si le langage ne guidait pas nos perceptions. »⁵⁷. Le projet de reproduire le réel tel qu'il est par le biais de la littérature est semé de doutes, comme l'affirme Paul Ricoeur qui nous donne la recette d'une œuvre littéraire réussie : « un équilibre précaire entre la visée toujours plus fortement affirmée de fidélité à la réalité et la conscience toujours plus aiguë de l'artifice d'une composition réussie. »⁵⁸. En d'autres termes, il faut toujours douter de la fidélité des représentations littéraires.

Paul Ricoeur s'intéresse à la question du sujet. Pour lui, le soi est principalement agissant. L'agir est « la catégorie la plus remarquable de la condition humaine »⁵⁹. Le soi agissant est d'abord un soi parlant, puisque l'agir proprement humain ne peut être signifiant que s'il advient au langage. Répondre à la question du sujet exige de tenir compte de plusieurs facettes. Le soi est à la fois un sujet de discours, d'action, de récit et d'engagement éthique. La question du sujet se situe dès lors à quatre niveaux principaux : « Qui parle ? qui agit ? qui se raconte ? qui est le sujet moral d'imputation ? » Fidèle à la philosophie réflexive, Ricoeur accorde une priorité à la question du sujet ; mais attaché à l'herméneutique il considère que le sujet ne peut ni se comprendre lui-même directement dans son rapport à l'être, ni se saisir dans une intuition de soi par soi. C'est un voile de doute que Ricoeur jette sur la question de la connaissance de soi par le sujet, en s'appuyant sur la capacité limitée de l'être à se connaître, et par la suite à se raconter fidèlement aux autres. L'écriture de

⁵⁵ Philippe LEJEUNE, « Nouveau roman et retour à l'autobiographie », in Michel CONTAT (dir.), *L'Auteur et le Manuscrit*, Presses Universitaires de France, 1991, p. 56.

⁵⁶ Belinda CANNONE, *Narrations de la vie intérieure*, Klincksieck, 1998, p. 23-24.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 24

⁵⁸ Paul RICOEUR, *Temps et récit*, t. II, Seuil, « Poétique », Paris, 1983, p. 29.

⁵⁹ RICOEUR Paul, *Approches de la personne*, p. 209

soi lance l'individu dans une dimension irréaliste, comme le suggère la citation suivante : « La connaissance de soi est une interprétation » qui génère « une vie fictive ou si l'on préfère une fiction historique. »⁶⁰.

Dans le même ordre d'idée, on peut évoquer une partie de la pensée d'un grand auteur contemporain, Alain Robbe-Grillet. Il parle d'un élément essentiel dans l'évaluation du taux de fidélité du texte autobiographique par rapport à la réalité qu'il représente. Il s'agit du décalage entre le moment décrit et le moment de l'écriture. Rejoignant les analyses de Lacan, qui posait la conscience de soi comme illusion, Robbe-Grillet considère que le sujet s'invente à travers l'œuvre dans l'imprévisibilité du travail de l'écriture. C'est ce que va souligner aussi Claude Simon : « On n'écrit jamais quelque chose qui s'est produit avant, mais ce qui se passe au présent de l'écriture. »⁶¹. Robbe-Grillet, considère que la mémoire est mensongère et travailleuse et assume la subjectivité de l'auteur qui tente d'avoir recours à sa mémoire pour élaborer son projet autobiographique : « Qu'on me comprenne bien, il s'agit seulement ici de dire comment je voyais les choses autour de moi ; ou même de façon plus subjective encore, comment je m'imagine aujourd'hui que je voyais alors ces choses. »⁶². L'écriture de soi selon Robbe-Grillet est un vrai hymne à la subjectivité. Dans son projet de réflexion sur l'écriture de soi, il propose une définition en trois points de la « Nouvelle autobiographie » :

- l'autobiographe ne sait pas qui il est ni où il va, et c'est pour cela qu'il se met à écrire sur lui ;
- la vérité de l'être ne préexiste pas à l'écriture mais s'élabore en elle ;
- les éléments de la mémoire (souvenirs et fantasmes) présentent des qualités de fragmentation et de mobilité qu'il faut s'efforcer de préserver pour conserver toute la vitalité de l'existence et ne pas composer un autoportrait figé.

Ces trois points affirment, d'abord, que l'auteur qui tente de monter un

⁶⁰ Paul RICOEUR, « L'identité narrative », *Esprit*, n° 7-8, 1988, pp. 295-304.

⁶¹ Claude SIMON, entretien avec Claire Paulhan, *Les Nouvelles Littéraires*, 21 mars 1984.

⁶² Alain ROBBE-GRILLET, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984.

projet de connaissance de soi part d'un point d'ignorance sur sa situation actuelle et sur sa destinée. Puis, il évoque une opposition entre la forme de la mémoire et celle du texte. Effectivement, pour rester fidèle au fractionnement du souvenir, il faut éviter de le gainer dans le moule (la forme limitée) du texte.

L'écriture de soi évoque aussi la problématique de l'« intime », un concept qui appartient à un ensemble thématique particulier. Les perceptions, les sentiments et les sensations forment un espace délimité par les frontières du social. L'intime est associé à un schéma de profondeur, de verticalité, qui renvoie à une (hypothétique) vérité ultime du sujet. C'est le personnel qui s'est avéré indépendant du monde extérieur. Ainsi par exemple, selon Charles Juliet, le diariste développe une exploration de soi passionnante dans le but d'atteindre la « substance interne » dont il dégage sa singularité⁶³. L'étape ultime de cet acte réside dans la fusion avec soi : le sujet devient à la fois l'élément liquide et l'objet qui s'y plonge. L'intimité est donc le lieu où s'effectue le rapprochement avec soi jusqu'à l'identité. Pour Juliet, la descente dans l'intériorité est une anamnèse par laquelle le diariste retrouve le sein nourricier originel. Ce retour sur soi le fonde comme sujet et fonde sa parole.

Cependant, la profondeur intime est aussi une distance. Il s'agit d'un décalage entre le monde et le « sentiment intime de la vie », d'une distance entre la conscience et l'intériorité. « Loin de [soi] », le diariste se sent « loin des autres [et] du monde »⁶⁴. Cette approche présente les limites du genre autobiographique, en soulignant la complexité du monde humain intérieur. L'intime et le sentimental appartiennent à un espace autre, à un espace bien délimité, loin du monde extérieur réel. La profondeur de l'intime lui accorde une certaine dimension du secret et de l'incompréhensible par opposition au monde extérieur concret. Cette distance à soi et au monde, appelle à une coïncidence. Or le repli fusionnel

⁶³ Charles JULIET, *Accueils*, Journal IV, 1982-1988, POL, p. 306, (15-11-1987), et *L'Autre Faim*, Journal V, 1989-1992, POL, p. 52 (14-08-1989).

⁶⁴ Charles JULIET, *Journal I*, 1957-1964, Hachette, 1978, p. 236 (10-12-1963).

sur soi ne répond qu'à l'écart intérieur entre la conscience et la profondeur intime. De nouveau l'écrivain perçoit une faille dans la présentation de soi, parce qu'au moment où il est censé s'ouvrir au monde et entretenir un rapport mûr entre le « soi » et le monde (c'est-à-dire l'extérieur) il se trouve enseveli dans l'intime. Ce qui limitera son projet.

« Le discours est un vide de réel », comme le note Michel Braud. Pour autant, comme le souligne Annie Ernaux, « tant que les choses ne sont pas *dites* (ou écrites : en littérature, sans détours ni illusions), elles n'existent pas. Après, elles n'en finissent pas d'être. »⁶⁵. On l'aura bien compris, l'écriture intime n'échappe pas au paradoxe de tout discours de soi, celui dont je parle est déjà un autre parce que j'en parle. Le vécu est irréductible à la mise en discours parce que c'est tout le réel sensible qui échappe au langage. Comme le souligne Jacques de Bourbon-Busset dans l'ouverture de son premier volume de journal : « Ecrire le réel, c'est se couper de lui en recourant au langage [...] Choisir les mots, les articuler, autant de trahisons. »⁶⁶.

Reste une dernière notion fondamentale dans le genre autobiographique : la sincérité. Quand l'individu retrace dans un livre ses perceptions et ses sentiments, il est censé le faire avec sincérité. Cependant, ce terme porte en lui un paradoxe, étant un concept assez troublant. En effet, la sincérité ne supporte ni d'être demandée ni d'être déclarée. Peut-on demander à quelqu'un d'être sincère ? Ou peut-on qualifier nos propos de sincères ? C'est impossible dans la mesure où la sincérité appartient au domaine de la pureté, de ce qui n'est pas altéré ou mélangé. Si je demande à quelqu'un d'être sincère, sa réponse prendra au mieux la forme de la confession et de l'aveu. Et si je me déclare sincère, je suis à la limite dans une sincérité douteuse et dangereuse. L'Autre n'existera que pour être convaincu de ma sincérité. Par conséquent, il est impossible d'adhérer à l'idée qu'un auteur retranscrit sa vie sincèrement.

⁶⁵ Annie ERNAUX, *Se perdre*, Gallimard, 2001, p. 175.

⁶⁶ Jacques de BOURBON-BUSSET, *La Nature est un talisman*, Gallimard, coll. « Folio », 1978, p. 11.

Les obstacles qui entravent le projet de l'autobiographie oscillent donc entre la complexité du texte, la présence de l'autre, l'intime, la sincérité. D'autres éléments sont plus fréquents dans l'autobiographie contemporaine. Dans son texte intitulé « L'autobiographie contemporaine : succès, résistances et variations »⁶⁷, Françoise Simonet-Tenant élabore des repères pertinents de l'écriture de soi après l'examen du champ littéraire contemporain. Un critère essentiel semble être présent dans la majorité des ouvrages autobiographiques contemporains. Il s'agit de la « tendance à se miniaturiser ». A l'exception de quelques auteurs qui tentent encore de reconstruire de vastes itinéraires existentiels et intellectuels (Georges-Arthur Goldschmidt, *La Traversée des fleuves* ; Régis Debray, *Le Temps d'apprendre à vivre*), Simonet-Tenant reproche aux auteurs contemporains de se limiter à une période ou à un événement précis. On assiste à l'élaboration d'un segment plutôt que d'un ensemble. Ce qui sous-entend que ces œuvres se développent loin d'un idéal qui regroupe un tout, une entité. Au succès constant, voire croissant, des récits d'enfance et d'adolescence s'ajoutent des tentatives audacieuses où un bref moment de vie est scruté à la loupe – exemples particulièrement caractéristiques du texte de Grégoire Bouillier qui restitue dans *L'Invitée mystère*⁶⁸ une seule soirée d'anniversaire, ou du récit de Lydia Flem consacré à cette expérience unique et le plus souvent poignante qui consiste à vider la maison après la mort de ses parents, intitulé *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*⁶⁹. Simonet-Tenant souligne que lorsque le récit s'attache à la relation d'un événement déterminant, il prend souvent une forme dépressive qui se traduit par un deuil, une séparation ou une rupture. Ce qui pose de nouveau la problématique de la sincérité des écritures autobiographiques, dans la mesure où la restriction du thème suppose l'absence de certains détails qui participent à la composition de cette vérité idéale.

⁶⁷ SIMONET-TENANT Françoise (sous la direction de), *Le propre de l'écriture de soi*, Téraèdre,

⁶⁸ BOUILLIER Grégoire, *L'invité mystère*, Allia, 2004

⁶⁹ FLEM Lydia, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Seuil, 2004

Le projet de se connaître par le biais de l'écriture de soi est donc loin de faire l'unanimité des penseurs et les écrivains qui se sont penchés sur ce sujet. Les obstacles qui l'entravent s'avèrent multiples. Toutefois, il réussit à les surmonter pour se créer une place prépondérante dans la littérature contemporaine.

C - La conciliation

Le sujet clivé se refuse d'emblée à la prise. Il ne s'agit pas d'une entité concevable mais d'un espace inaccessible qui institue un vrai défi pour l'écrivain. Conscients de leur ignorance quant à l'exploration de l'intime, et pourtant plus que jamais préoccupés par le « souci de soi » et le désir de révéler voire d'exhiber l'intériorité, les écrivains modernes se trouvent dans une contradiction qu'ils surmontent diversement. La difficulté est en effet double. L'écriture de soi, comme on l'a déjà vu, s'est avérée être un besoin humain, un moyen d'extérioriser ses hantises, et de mieux se découvrir. Cependant, dire ou écrire l'intime, c'est lui ôter son aspect privé, et le taire permet certes de le préserver mais le condamne à l'anonymat. De ce fait, une double pression s'exerce sur le sujet écrivain : du dedans – une force l'incite à extérioriser l'innommable, le secret trop lourd afin de s'éprouver et de se construire ; du dehors, un mouvement de refoulement de peur qui le mène vers plus de zones ambiguës, d'où l'autobiographie fictive.

Pour dépasser cette tension, il nous paraît indispensable de prendre en compte le social, d'après lequel écrire sur soi implique un détour par l'autre et par le monde. Par conséquent, le soi est hypertrophié pour atteindre une dimension universelle, dans un mouvement centrifuge. « S'écrire ou ne pas s'écrire ? » n'est plus une question à l'ordre du jour.

Ecrire – tout écrire – est devenu une nécessité qui « épouse l’urgence »⁷⁰, affirme Aline Mura-Brunel dans son texte intitulé « Intime/ Extime ». « Dire la vérité sur soi, se constituer comme sujet plein – c’est un imaginaire. L’autobiographie a beau être impossible, ça ne l’empêche nullement d’exister. »⁷¹. C’est ce paradoxe qui nous interpelle dans l’écriture de soi. Qu’est ce qui fait qu’un genre assume pleinement son incompetence pour représenter la réalité telle qu’elle, et qu’il refuse de lâcher cette mission ? Frédéric Briot tente de donner quelques explications à ce sujet :

A celui ou à celle qui s’avise de raconter sa vie au sens où l’entendent les mémorialistes [...] nul privilège ne sera accordé. Il ou elle ne sera ni Olympia ni Aphrodite. Le récit ne naît pas d’une résurrection directe, quasi immédiate du passé ; on n’y retrouve pas cet effet démiurgique, ce voyage dans le temps, par la force des mots, amplement souligné en tant que tel. Aucune honte ne s’y manifeste à demeurer lacunaire, à effectuer des ellipses. A ne pas s’en souvenir ou à n’en rien écrire.⁷²

Cette citation accorde à l’autobiographie un rôle qui dépasse le simple travail documentaire. On parle d’une réalité ultime qui embrasse la nature humaine qu’elle vise et assume son aspect lacunaire. On est loin du mythe de l’auteur héros qui détient des pouvoirs de résurrection. Le vrai miracle serait d’avoir le courage d’affronter sa vie malgré tous ses mystères. La poussée technologique (la télécommunication, la photographie, la micro-électronique...) a rendu possible la mémorisation et la conservation presque de chaque instant. Ces outils nous accompagnent au quotidien et deviennent de plus en plus abordables. Par conséquent, le lecteur n’est plus attiré par ces textes qui racontent fidèlement un évènement ou un moment quelconque. On est en quête d’autre chose, peut-être plus profond ou plus abstrait face à cette culture de vulgarisation.

⁷⁰ Aline MURA-BRUNEL, « Intime/Extime », in Aline MURA-BRUNEL et Franck SCHUEREWEGEN (dir.), *L’Intime/L’Extime*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2002, p. 5.

⁷¹ Philippe LEJEUNE, *Moi aussi*, Seuil, 1986, p. 31.

⁷² Frédéric BRIOT, *Usage du monde, Usage de soi, Enquête sur les mémorialistes d’Ancien régime*, Edition du seuil, 1994, p. 21

Dans l'écriture de soi moderne, l'auteur a dépassé la vérité pour se consacrer à un « esprit de vérité ». L'autobiographe, lui, vous promet que ce qu'il va vous dire est vrai, ou du moins est ce qu'il croit vrai. Cette hésitation est acceptée du moment où il s'agit de la vie de l'écrivain. En effet, le lecteur est en quelque sorte obligé d'adhérer à cette formule parce que, d'abord, personne ne pourra rectifier les informations fournies par l'écrivain (étant donné que c'est sa propre vie, donc qu'il détient le privilège de la connaître et de la raconter). Puis, parce que chacun des lecteurs est conscient de la difficulté de sa tâche. On sait à quel point il est difficile de transcrire sur le blanc du papier les ombres du souvenir. C'est pourquoi le lecteur est plutôt indulgent envers l'autobiographe.

L'invention de soi figure parmi les visées les plus fondamentales que des écrivains se sont assignées à l'époque moderne. Dans un poème célèbre dont le titre hispanique, *El Desdichado*, constitue le premier pas dans la voie de la dissimulation, Nerval emprunte le masque d'identités fictives :

Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :
Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la Mélancolie ⁷³

Qui est donc cet être que « je suis », si sa vérité ne peut se dire que mensongère ? Tant d'in vraisemblance ne saurait-être acceptée du lecteur que dans la mesure où elle demeure métaphorique. Du Moi écrivant au Moi mythifié, l'écriture introduit une distance, mais pour mieux atteindre une fidélité essentielle. La promesse de dire la vérité constitue la base du rapport social. Atteindre la Vérité reste du domaine de l'impossible, surtout, on l'aura bien compris, quand il s'agit de la vie humaine. Cependant, le désir de l'atteindre éloignera toute notion d'illusoire, dans la mesure où l'écriture de soi est située dans le champ des connaissances réelles :

⁷³ Gérard de NERVAL, *Les Chimères*, Ed. Jacques Bony, Paris, 1994, p. 317.

Bien sûr en essayant de mieux me voir, je continue à me créer, je mets au propre les brouillons de mon identité, et ce mouvement va provisoirement les styliser ou les simplifier. Mais je ne joue pas à m'inventer. Empruntant les voies du récit, au contraire je suis fidèle à ma vérité.⁷⁴

A travers ces phrases, Lejeune assume le décalage qui s'opère entre la réalité et le manuscrit, lorsqu'un écrivain pose un regard sur sa propre vie. Cependant, il est loin de succomber au danger de l'illusoire, dans la mesure où il reste « fidèle à [s]a vérité ». Peut-être peut-on parler d'une nouvelle valeur de la vérité.

Une autre voie permet à cet impossible qu'est l'écriture de soi de se réaliser, il s'agit de la langue. Outre les réminiscences autobiographiques, l'intime se dévoile quelque peu dans le rapport singulier que le sujet entretient avec l'objet langue. A ce sujet on se référera à l'ouvrage de Richard Millet *Le Sentiment de la langue*, dont le titre évoque ce lien étrange sujet/langue. Un double mouvement se donne à lire dans les romans et les récits de Millet. Le sujet s'exteriorise, se raconte en se posant la question de sa relation à la langue, et redéfinissant par là même sa position dans le monde. Le « je » se déporte pour aller au « fond des langues ». Et d'autre part les langues font pression du dedans, elles explorent ce terrain immense sans fond ni fin, pour tenter d'en dessiner les contours. Ce double mouvement s'accompagne d'une hésitation qui devient tension féconde pour la fiction. D'un côté se manifeste le penchant pour enfouir l'intime, d'où le choix du silence. Dans la première trilogie de Richard Millet se donnent à lire les signes de l'effacement d'un sujet qui eût pu être glorifié en tant qu'artiste – le compositeur poète « Samuel du Bois », figure allégorique de Louis-René des Forêts dans *L'Angélus*. De l'autre, transparaît la tentation de dire et de se dire, en faisant un détour par d'autres objets, d'autres pôles, le « souci de soi » devenant à la limite « souci de la langue, des langues ». L'enjeu de l'écriture de Richard Millet

⁷⁴ Philippe LEJEUNE, *Signes de vie Le pacte autobiographique 2*, Seuil, Paris, 2005, p. 38

serait peut-être de faire de ce détour un centre possible pour l'œuvre. Son œuvre se veut une quête de la langue – au cœur des langues – dans une quête ultime, celle de « soi ».

L'autobiographie se situe donc dans un espace intermédiaire entre la vérité et le mensonge. Elle s'accorde le droit de dire la vérité malgré tous les obstacles qui entravent son chemin. Dans un ouvrage écrit par Mario Vargas Llosa, nous découvrons une nouvelle combinaison de la vérité et du mensonge, il s'agit de *La Vérité par le mensonge*⁷⁵, où le mensonge est annoncé comme étant un moyen pour atteindre une sorte d'authenticité. Le concept apparaît absurde au premier abord, comme un oxymore. Cependant, face à la difficulté qu'a le réalisme à retranscrire la « Réalité », pourquoi ne pas tenter d'autres moyens ? La littérature ment. C'est un constat qu'on approuve. Mais s'arrêter là serait passer à côté d'un autre constat presque aussi important. En effet, c'est en mentant qu'elle traduit une vérité qui nécessite ce travail de déguisement pour pouvoir s'exprimer. Ce n'est pas l'anecdote qui détermine la vérité ou le mensonge d'un événement. Le fait réel est un, alors que les signes pour le transcrire sont innombrables. En choisissant les uns et en écartant d'autres, l'écrivain privilégie une possibilité et en anéantit mille. Son choix, c'est sa vision des choses, c'est une part de lui qui s'y manifeste.

Au sujet de cette tendance à mêler la vérité au mensonge pour atteindre finalement une forme de réalité, il nous semble indispensable de nous attarder sur une notion qui elle aussi peut être présentée comme une conciliation, mais cette fois sur le plan de la forme : il s'agit des genres de « l'entre-deux ». Effectivement, le mélange des genres apparaîtra comme une solution aux limites de l'écriture de soi énoncées plus haut. Si les critiques restent sceptiques sur la capacité d'un genre comme l'autobiographie à restituer la réalité de la vie pour des raisons multiples,

⁷⁵ Mario VARGAS LLOSA, *La Vérité par le mensonge*, traduit de l'espagnol (Pérou) par Albert Bensoussan et Anne-Marie Casès, Gallimard, 2006.

pourquoi ne pas faire appel à une formule qui combine plusieurs genres ? Loin de se limiter aux contraintes de l'autobiographie, les auteurs vont tenter de tisser un ouvrage inspiré de leur expérience personnelle, mais qui affiche une part de fiction. Par conséquent, on ne peut pas leur reprocher de mentir dans la mesure où ils affichent d'emblée la dimension fictive de leur œuvre.

Il est clair que l'autobiographe s'invente et se renouvelle loin du simple et pur récit. Il s'agit de cette tendance à mêler l'écriture diariste (soucieuse d'enregistrer le moment) à l'écriture autobiographique (qui suppose un bilan rétrospectif). Ce mélange de genres paraît être une conséquence normale dans un monde littéraire qui baigne dans les débats sur les définitions et les caractéristiques des genres, et découvre des similitudes entre eux. Fiction et diction peuvent coexister à partir du moment où elles s'affichent comme telles. Dominique Rabaté évoque ainsi cette fusion des genres :

L'entre-deux que j'ai décrit ici est d'une autre nature : ce qui est fiction est donné pour tel, et la parole autobiographique est moralement revendiquée, « authentiquée » pour reprendre à Mallarmé cette belle formule. On peut certes la soupçonner de fraudes ou d'embellissements, mais c'est à elle que nous nous fions, que nous devons nous fier. L'auteur s'en fait le garant moral, sans chercher à nous tromper⁷⁶.

C'est Serge Doubrovsky qui a avancé le terme d'autofiction en 1977, parallèlement à la publication de son livre intitulé *Fils* (Galilée). Doubrovsky déclare avoir découvert ce terme suite à la lecture du fameux tableau schématique de Philippe Lejeune⁷⁷, qui trouvait peu vraisemblable l'hypothèse d'un ouvrage régi par un pacte romanesque explicite, alors que par ailleurs, l'auteur, le narrateur, et le personnage y porteraient le même nom. Isabelle Grell, dans son article intitulé « Pourquoi Serge Doubrovsky

⁷⁶ Dominique RABATE, *Le chaudron Fêlé. Ecartés de la littérature*, José Corti, 2006, p. 127.

⁷⁷ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1975, p. 28.

n'a pu éviter le terme d'autofiction », signale que l'écrivain « avait bel et bien inscrit le terme d'autofiction dans le roman au feuillet 1637. Il sera, dans la dactylographie, inscrit avec un tiret, justement pour éviter l'amalgame encore inconcevable théoriquement entre l'autobiographie et la fiction. »⁷⁸. Par conséquent, ce travail de combinaison de genres n'était pas admis avant sa théorisation par Doubrovsky. Et depuis on parle d'une vraie entreprise d'hybridation.

L'hybridation du roman et de l'autobiographie représente une catégorie qui comporte des ouvrages fondamentaux tels que : *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, *Tu n'es plus là* de Bernard Pingaud, et *Voyage sentimental* de Jean-Benoît Puech. Chacun de ces trois textes réalise son mélange selon ses propres modalités. Comme la chauve-souris à laquelle se réfère Doubrovsky⁷⁹, le genre de l'entre-deux peut être oiseau ou rat selon les circonstances :

Un curieux tourniquet s'instaure alors : fausse fiction, qui est histoire d'une vraie vie, le texte, de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel. Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict il fonctionne dans l'entre deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte.⁸⁰

Naturellement, il existe déjà une catégorie littéraire fondée sur ce « tourniquet » : le roman autobiographique illustré depuis deux siècles par des auteurs aussi divers et considérables que Moritz, Chateaubriand, Constant, Quincey, Dickens, Colette, Céline, Fante, Aragon etc. Le charme de ces écrits réside dans l'absence de limite entre le réel et l'imaginaire. De ce fait, tout peut être vrai ou au contraire tout n'est que leurre. Et c'est à

⁷⁸ Isabelle GRELL, « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction », in Jean-Louis JEANNELLE et Catherine VIOLLET (dir.), *Genèse et autofiction*, Bruylant-Academia, Louvain-La-Neuve, 2007, p. 39.

⁷⁹ Serge DOUBROVSKY, « Autobiographie / vérité / psychanalyse », in *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 74.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 70

partir de ce constat qu'un travail de réflexion sur la réalité de soi ou celle du monde va pouvoir se développer. Effectivement, l'ouvrage est transformé en un espace de remise en question dans la mesure où rien n'est placé à l'avance dans un cadre précis.

Les notions développées jusqu'à présent rappellent la phrase de Georges Steiner écrivant que « toute précaution prise à l'égard des abus du biographique, du circonstanciel, il reste vrai que la vie d'un auteur, que les prémisses temporelles, socio-économiques, idéologiques de son œuvre sont instrumentales pour son interprétation. »⁸¹. Steiner affirme l'influence de l'expérience personnelle de l'auteur sur son œuvre, que se soit de façon directe ou biaisée. L'écriture de soi s'élabore dans un cadre plus réaliste, qui épouse la pensée de son temps. Ce genre va s'enrichir grâce à tous les apports mentionnés précédemment. Toutefois, le centre de cette entreprise reste le sujet, cette entité qui cherche à se questionner et à se découvrir à travers le travail de l'écriture. Nous allons à présent aborder cette question en rapport avec la pensée de Richard Millet.

⁸¹ Georges STEINER, *Passions impunies*, Paris, Gallimard, 1997, p. 153.

Chapitre II

La quête identitaire de Richard Millet

A - Écriture et identité

« La quête de soi » est un thème très fréquent dans la littérature. Plusieurs auteurs attribuent à leurs ouvrages le pouvoir de leur révéler les secrets cachés de leur identité. Dans notre étude, c'est l'écriture de « l'autre pays de l'enfance » qui va accomplir en particulier cette tâche. Millet a entamé son projet d'écriture pour revivre une expérience laissée au Liban. Notre auteur ne cesse de souligner le lien et la ressemblance entre l'être humain et l'écriture, comme le traduit la phrase suivante : « Le corps est un texte autour duquel je tourne parfois longtemps avant d'y entrer »⁸². Tourner autour d'un texte ou d'un corps, n'est que cette tentative de retrouver un instant, un sentiment ou une image perdus, dans le but de les ressusciter. Cette quête va se dérouler dans le cadre d'un pays paradisiaque et fantomatique, qui détient les secrets de l'enfance. Tous les ouvrages de notre étude seront hantés par ce retour volontaire ou spontané du passé. Richard Millet évoque souvent ce parallélisme entre la vie réelle et celle qui se déploie entre les lignes de ses ouvrages, pour parvenir à une certaine fusion entre ces deux mondes. Nous allons nous attarder sur l'importance de la langue et de l'écriture qui vont apparaître

⁸² Richard MILLET, *Fenêtre au crépuscule. Conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, La Table Ronde, 2004, p. 141.

comme un stade très important dans le déploiement de l'identité du sujet. Dans une conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Millet essaye d'expliquer sa perception du monde par le biais de l'écriture et de la littérature :

[...] écrire a, d'une certaine façon, toujours eu lieu ; je me souviens cependant du moment où enfant, en Corrèze, j'ai compris qu'il n'y avait pas qu'une langue mais plusieurs, et donc grâce à leur variété, possibilité de littérature. [...] à Beyrouth, l'arabe libanais, l'anglais, le latin, le syriaque, ne disaient pas les choses, le monde, de la même façon⁸³.

En fait, il considère que la littérature naît à partir de l'hétérogénéité linguistique et culturelle. La langue constitue un système de décodage du monde, en connaître plusieurs ne peut qu'enrichir la vision du monde. La multitude des langues rend possible le travail de comparaison et de rapprochement entre les différentes perceptions et par conséquent elle ouvre le champ de réflexion et le rend plus global. La pensée de Millet accompagne cette vague d'ouverture et de diversité, ayant connu le monde sous le signe de plusieurs langues. Ceci accentue l'importance du rôle que jouent la langue et l'écriture dans la construction de l'identité de l'écrivain.

Notre étude s'intéresse à l'écriture du Liban par un écrivain français qui connaît l'arabe libanais, ce qui rend le cadre linguistique et culturel du récit assez varié, un élément qui favorise certes la quête de Millet. Le Liban est détenteur de ce privilège d'être le lieu de l'initiation à plusieurs langues et le lieu d'une mosaïque linguistique. Pour mettre en lumière la portée de la langue dans les ouvrages de notre corpus, nous nous pencherons sur le lien entre le Liban et les langues. Dès son premier ouvrage, Millet s'attarde sur la place importante que ce pays a occupée et occupe toujours dans la rêverie des écrivains français: « Il [Marc] parle de son voyage au Liban comme d'un pèlerinage à quoi les écrivains français étaient tenus » (ICSM,

⁸³ *Ibid*, p. 107.

42). Dans ce même ouvrage, le narrateur renchérit sur le pouvoir de la langue dans la mesure où « Marc semblait accorder au langage le pouvoir de le sauver » (24).

Dans *Beyrouth ou la séparation*, Millet se demande si ce n'est pas lors de son séjour à Beyrouth qu'il a perçu les prémices de sa vocation d'écrivain, comme le laisse penser le paragraphe suivant :

Pierres à mes yeux non moins sacrées que celles que je rapportais de Byblos [...] pourquoi ces gestes d'enfance et d'adolescence (mains furtives ou calmes, corps maigre, tête souvent inclinée vers le sol [...] et maintes langues à la bouche) sont-ils en quelque sorte les préparatifs des gestes, rituels et dérisoires, de l'écrivain ? (B, 50-51)

Par son attachement aux pierres, l'enfant affiche son affection pour la terre de ce pays. De plus, l'auteur considère que lorsqu'il a vécu dans ce pays, son attitude, son corps et le fait d'être multilingue faisaient de lui le spectre d'un écrivain. Le Liban a favorisé les émotions et les observations de l'enfant, et lui a préparé un terrain propice pour développer ses sens et ses moyens d'expression. Tout cela fait de ce pays le lieu idéal de la méditation sur la langue, étant le berceau des langues anciennes.

L'œuvre de Richard Millet est étroitement liée à une géographie, à des territoires (surtout au Liban et à la Corrèze) et en même temps elle affiche d'autres préoccupations telles que la langue, la musique, la femme... Cette large ouverture thématique éloigne Millet du cadre de la littérature de terroir ou régionaliste pour le placer dans « une véritable écriture de la terre »⁸⁴. Dans son article intitulé « Le sentiment géographique de Richard Millet », Jean-Yves Laurichesse établit un lien entre le sentiment géographique et le titre de l'ouvrage de Millet *Le Sentiment de la langue*. Effectivement, la géographie de Millet est tracée par celle de son enfance. Le monde de cet écrivain oscille entre les terres libanaises et corréziennes.

⁸⁴ Jean-Yves LAURICHESSE, « Le sentiment géographique de Richard Millet », in *Richard Millet. La langue du roman*, op. cit., p.66.

Cependant ces terres sont perdues: le Liban estravagé par la guerre et la Corrèze par la modernité. Dès lors l'écriture est vouée à être « une archéologie » de ces pays perdus. Dans son ouvrage plusieurs fois remanié et complété, accompagnant plusieurs années d'écriture, *Le Sentiment de la langue*, Millet avoue que le deuil de l'enfance fut le motif le plus puissant de l'écriture: « Écrire pour ne pas mourir tout à fait d'avoir été chassé de l'enfance »⁸⁵. L'écriture devient un remède face à la mort et à l'oubli, un moyen de protéger tout ce qui s'éparpille avec le passage du temps et l'éloignement de l'espace. Bernard Desportes évoque cette dimension de l'écriture :

L'œuvre de Richard Millet [...] ouvre, me semble-t-il, deux grands gouffres à nos pas, qui sont en fait les deux principales hantises de l'homme [...] : le mal et le temps. Face à ces abîmes : un refuge, que Millet voudrait en quelque sorte bâtir comme un rempart de résistance ou d'une certaine façon comme un temple : la langue. Mais on ne peut comprendre le rôle de celle-ci qu'à la lumière, noire, de ceux là : le *Mal*, qu'elle va tâcher d'exorciser, et surtout le *Temps*, qu'elle va s'efforcer de retenir et d'immobiliser dans la matière souveraine de l'écrit⁸⁶.

L'écriture, prend une dimension existentielle primordiale, en remédiant à la vanité du temps, qui constitue une vraie hantise pour l'être humain. Par conséquent, il s'agit de répondre aux questionnements humains les plus profonds.

Chez Millet, cet acte s'élabore grâce à l'expérience du retour au passé qui délivre des détails précieux sur son identité. Effectivement, en se souvenant du Liban, l'auteur se souvient du pays de la découverte. C'est là qu'il a perçu le monde différemment, en passant de l'enfance à l'adolescence. Cette période intermédiaire est importante dans le modelage de la personnalité de l'individu. Millet cite au long de ses récits

⁸⁵ Richard MILLET, *Le Sentiment de la langue*, op. cit., p. 17.

⁸⁶ Bernard DESPORTES, « Un chant crépusculaire », in *Richard Millet : La langue du roman*, op. cit., p. 33-34.

autobiographiques les nouvelles expériences et sensations qu'il a vécues dans cette ville « irresponsable où flotte un air de liberté subvertie qui donne l'impression de pouvoir nager à contre-courant »⁸⁷. Au Liban, il a connu l'intensité de la découverte qui s'illustre par la phrase suivante: « Ici eurent lieu diverses initiations au corps féminin, au tabac, à l'humiliation, au combat singulier, à la douleur, au sang, à la trahison. »⁸⁸. Le déictique « Ici » placé en début de phrase souligne le rôle primordial accordé à l'espace dans cette découverte.

Jusqu'à présent, nous avons montré comment le processus du retour au Liban, un pays multilingue et multiculturel, participe à l'élaboration du projet de l'écriture de soi chez Millet. Il s'agit de cette faculté de l'écriture de préserver un certain aspect du temps, de protéger une partie de notre vie et par conséquent de notre identité contre l'oubli et l'absence : « Mon enfance ne se résume pas à Beyrouth, mais Beyrouth la tient enclose en un coffret de cèdre ou de granit ; il y faut une clé que seul le verbe peut donner »⁸⁹, affirme Millet.

Nous allons approfondir cette question en évoquant plus particulièrement le rapport qu'entretient Millet avec la littérature, puis nous aborderons sa position sur la question de l'écriture de soi. Rappelons que pour cet auteur, le roman français et ce qui est généralement reçu comme littéraire en France « souffre[nt] d'un manque d'ambition, d'architecture, d'intelligence, de culture même, et de nostalgie de ce qu'il a été »⁹⁰. Sa déploration de la situation littéraire contemporaine devient ironique lorsqu'il compare les romanciers contemporains aux « fils naturels de Queneau et de Robbe-Grillet »: « Ils ne m'intéressent pas plus que les petits-neveux de Céline et de Duras, ou les hybrides de Beckett et de

⁸⁷ Jad TABET, in Jad TABET (dir.), *Beyrouth, la brûlure des rêves*, Editions Autrement, 2001, p.13.

⁸⁸ *Ibid.* p. 116.

⁸⁹ *Fenêtre au crépuscule*, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 32.

Bradbury »⁹¹. Il va jusqu'à nier toute créativité chez les auteurs contemporains et leur accorde tout simplement le rôle de suiveurs des maîtres de la littérature. Millet exprime son désenchantement face à ce monde littéraire qui a subi une mutation majeure au niveau des normes esthétiques et des thèmes abordés. Pour parler de la littérature contemporaine, il se sent solitaire, délaissé par les anciens héros romanesques qui l'ont aidé à être ce qu'il est. Il avoue qu'il ne « li[t] presque plus [s]es contemporains, par dégoût de leur langage, manque d'intérêt pour leurs thèmes. C'est la première fois dans l'histoire qu'on a réellement l'impression que tout se répète sous forme de farce »⁹², affirme-t-il.

Cependant, dans ce nouveau monde littéraire, l'émergence de l'écriture de soi fut un changement positif pour Millet. Pour expliquer cette émergence, Dominique Viart propose deux explications. D'une part, les réserves qui avaient un temps détourné la littérature de la question du « sujet » sont tombées. Le « souci de soi », selon la formule de Michel Foucault, les inventions formelles de Georges Perec (*Je me souviens, W ou le souvenir d'enfance*), celles de Barthes (l'autobiographie disposée en ordre alphabétique de *Roland Barthes par Roland Barthes*) de Michel Leiris (*La Règle du jeu* qui saisit le sujet à travers des jeux de langage) ont su contourner les reproches adressés à l'autobiographie traditionnelle. D'autre part, le repli sur soi dans une période marquée par la désillusion des grands desseins collectifs favorise une forme d'individualisme souligné par les sociologues de l'époque (Gilles Lipovetsky). On s'intéresse à soi plus qu'au monde extérieur et on se raconte.

Mais si l'écriture de soi intègre la vie littéraire, c'est sous des nouvelles formes. D'abord, ce fort désir de se prendre soi-même comme principal objet d'écriture ne doit pas être présenté sous la forme littéraire issue des *Confessions* de Rousseau. L'écrivain doit se montrer conscient de la

⁹¹ *Ibid.* p. 34.

⁹² Richard MILLET, *Harcèlement littéraire*, Entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cecille, Gallimard, 2005, p. 31.

difficulté de l'entreprise et de son manque d'authenticité. Son projet prendra des voies indirectes, obliques, hybrides, qui épousent la complexité d'une vie humaine et aussi celle du langage dans son rapport au réel. L'autobiographie s'impose grâce à la formule magique de l'écriture de soi. On retrouve l'écho des paroles de Robbe-Grillet: l'écrivain cesse-t-il jamais de « parler de lui de l'intérieur », jusque dans ses fictions?

On est loin du concept de l'autobiographie élaboré de Rousseau à Leiris, établissant une tradition qui imposait à l'autobiographie de faire preuve d'authenticité, de rester fidèle à un pacte de vérité, à l'exigence de l'aveu, à la mise à nu. Mais que valent tous ces principes dans un monde livré au doute? L'autobiographie ne peut plus prétendre dire la vérité dans un monde où, nous l'avons vu, on s'interroge sur le concept même de vérité. Face au désenchantement de l'écrivain, la langue apparaît comme le seul espace de liberté et de confiance.

Le projet d'écriture de soi chez Millet épouse cette nouvelle forme. Loin de retranscrire minutieusement sa vie, notre auteur va procéder à un mélange subtil entre la fiction et la réalité. Les ouvrages de notre corpus vont mettre en exergue des univers qui se rapportent d'une façon ou d'une autre à l'expérience personnelle de Millet, mais selon des intersections variables. Notre auteur va créer une matière littéraire très riche, inspirée selon des proportions différentes de sa propre vie. On est loin du modèle des confessions classiques, l'écriture de soi se présente plutôt comme un processus de décalage par rapport à l'histoire personnelle et comme un moyen de reconstruction du passé.

Millet exprime à plusieurs reprises son penchant pour cette forme de « l'écriture de l'entre-deux »⁹³ dont il a déjà été question. Il parle d'histoire personnelle cryptée : « Un écrivain qui ne ferait pas entendre, même de façon cryptée, ou allusive, l'histoire dont il est issu, ne serait pas, d'une certaine façon un écrivain. »⁹⁴. Dans le même ordre d'idée, il évoque le

⁹³ Cf. l'article de Fabrice THUMEREL, « Une *Vie parmi les ombres* ou une écriture de l'entre-deux. », in *Richard Millet : La langue du roman, op., cit.*

⁹⁴ Richard MILLET, *Harcèlement littéraire, op. cit.*, p. 58.

rapport problématique qu'il entretient avec l'autobiographie directe, cette pratique qu'il essaye d'éviter mais sans la renier complètement : « Je crois au roman, sinon au romanesque – donc au secret : à ce qui doit demeurer énigmatique pour moi-même ; c'est pourquoi je passe mon temps à éviter (à détourner ?) l'autobiographie directe, tout en continuant d'y rêver. »⁹⁵.

L'écriture de l'entre-deux sera ce mélange subtil entre d'une part « le goût du réel »⁹⁶, la volonté de « nommer le monde réel pour le déchiffrer, le magnifier »⁹⁷, et d'autre part l'« accumulation de récits parallèles, contradictoires, se réfléchissant, s'engendrant les uns les autres à l'infini ».

Nous allons maintenant présenter les ouvrages de notre corpus pour montrer comment ce processus de conciliation entre l'autobiographie directe et le fictif s'élabore de manière concrète chez notre auteur.

B - Présentation du corpus

Jusqu'à présent, nous avons traité l'écriture de soi sous sa forme théorique. Nous avons abordé les formules selon lesquelles cette pratique est entrée dans le domaine du possible. Les grandes théories avancées sur l'écriture de soi mettent en évidence ses fonctions et ses avantages, mais aussi le doute concernant sa capacité de représenter la réalité et finalement sa nouvelle forme qui va au-delà de toutes ces contraintes. Puis nous avons montré le rapport fondamental entre la vie de Millet et son œuvre. Notre corpus se concentre particulièrement sur la partie libanaise de l'œuvre de Millet, d'où l'intérêt de montrer le rôle de ce pays dans l'élaboration de sa vocation d'écrivain. Après cet aperçu, nous souhaitons aborder de plus près les textes de notre corpus. A travers la présentation des ouvrages, nous mettrons en évidence le lien entre la vie de Millet et son œuvre.

⁹⁵ Richard MILLET, entretien par écrit, cité par Fabrice THUMEREL, « Une *Vie parmi les ombres* ou une écriture de l'entre-deux », art. cit., p. 43.

⁹⁶ Richard MILLET *Harcèlement littéraire*, op. cit., p. 423.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 337.

A l'occasion de la présentation d'une « leçon » littéraire, Millet s'interroge sur la question de l'identité de l'écrivain :

Ainsi me faudrait-il signifier non d'où je parle [...], ni même d'où je viens [...], mais qui je suis – impossible récit et présence éphémère, en quelque sorte, puisque c'est un corps que vous avez devant vous [...]. Un corps solitaire, donc, le mien, quasi invisible et néanmoins pesant, entré dans un processus d'effacement, comme tout corps d'écrivain, lequel, par cela même, devrait ne pas se montrer en public, puisque le hiatus entre le bruissement du nom et le corps anonyme y est évidemment douloureux.⁹⁸

A travers cette réflexion, Millet montre l'aspect illusoire de la représentation de l'identité d'un écrivain, de ce corps invisible et errant. Face à cette difficulté, l'écriture apparaît comme un espace privilégié qui peut accueillir les émanations de l'identité. Si l'écrivain souhaite « se dire », son projet ne peut se réaliser qu'à travers ses ouvrages : « L'écrivain serait donc, celui qui répugne à parler ailleurs qu'en ses écrits – lesquels sont le lieu d'effondrement et d'exorcisme de la parole commune, et le seul corps qu'il puisse revendiquer, dira-t-on facilement »⁹⁹. Millet attribue donc à ses ouvrages une dimension très personnelle. Il nous incite à traiter le texte littéraire comme étant identité et corps de son auteur.

Précisons d'abord que l'œuvre globale de Richard Millet peut être classée en deux catégories, correspondant à deux pays: la France (et singulièrement la Corrèze) et le Liban. C'est l'expérience personnelle de Millet répartie entre ces deux entités spatiales qui va donner naissance à cette division. Par conséquent, on remarque facilement l'emprise de la vie de cet auteur sur son œuvre. Évidemment, tout au long de notre lecture, nous allons assister à des croisements entre ces deux catégories qui vont donner naissance à des expériences humaines très riches. Notre étude s'intéressera particulièrement à la partie libanaise de l'œuvre de Millet, à

⁹⁸ Richard MILLET, « Désenchantement de la littérature », *op. cit.*, p. 114.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 114-115.

travers les ouvrages suivants : *L'Invention du corps de saint Marc*, *Beyrouth*, *Un balcon à Beyrouth*, *L'Orient désert*, *La Confession négative*, *Brumes de Cimmérie*.

Même si le Liban apparaît dans d'autres textes (*Sept passions singulières*, *Musique secrète*, *Cinq chambres d'été au Liban*), nous avons limité notre corpus à des ouvrages majeurs qui, comme nous allons le voir avec le déploiement de notre étude, participent à une sorte de continuité et d'enchaînement.

L'Invention du corps de saint Marc, publié en 1983, raconte l'aventure d'un jeune Français qui visite le Liban pour la première fois, et qui vient y chercher la mort. L'histoire se déroule dans un Liban en période de guerre. Le personnage est accueilli par ses anciens camarades de classe, le narrateur et sa sœur, des Libanais qui ont suivi leurs études en France. Dès lors nous pouvons remarquer le jeu très subtil de bouleversement des situations qui structure ce roman. En effet, l'ancien copain de Marc, le Libanais qui raconte l'histoire, est une image inversée de notre auteur, de ce Français qui a suivi ses études scolaires au Liban. Et c'est surtout la fonction de la narration qui va permettre cette comparaison entre eux. Dans la mesure où le personnage libanais sera le porte parole de notre auteur, le récit va parvenir au lecteur par le biais de sa voix. A partir de ce point, les notions du réel et de l'imaginaire ne cessent de fusionner. En plus du rapprochement entre l'image de l'auteur et celle du narrateur, on remarque une autre correspondance. En effet, certaines caractéristiques de la personnalité de Richard Millet se reflètent dans le personnage de Marc, tel que l'intérêt qu'il éprouve pour la langue : « Marc semblait accorder au langage le pouvoir de le sauver par un long désespoir » (ICSM. 25). De même, Marc évoque sa vocation pour l'écriture, et le fait qu'il avait beaucoup écrit jusque là. Ajoutons que Marc apparaît comme un personnage timide et anxieux, des attitudes qui nous renvoient à l'image de Richard Millet, une image qui s'élaborera dans les ouvrages autobiographiques à venir.

Revenons à un autre détail de ce roman, celui du « collège d'U. », le collège dans lequel les deux jeunes Libanais ont passé une année lors de leur séjour en France. L'abréviation U. empêche d'abord d'identifier le toponyme. Mais plus loin d'autres détails vont fournir plus d'informations sur cet endroit : « la couleur grise de la pierre et des toits » (ICSM, 21) laisse penser à une région granitique. Il faut cependant attendre les dernières pages du livre, quand le personnage va évoquer les « neiges bleues de l'Auvergne » (108), pour apprendre qu'il s'agit bien de la Corrèze, dont la partie haute est limitrophe du département du Puy-de-Dôme, et par conséquent U. n'est autre qu'Ussel, sa sous-préfecture. Evidemment, en 1983 le lecteur ne pouvait pas imaginer la place importante qu'allait occuper la vie personnelle de Millet dans son œuvre. Et pourtant, le personnage de Marc sera un exemple de ce rattachement de la vie de Millet à ses personnages et à son monde fictif en général. Marc et le narrateur se partageront l'expérience géographique de Millet en incarnant l'un le Limousin et l'autre le Liban. L'auteur fait donc se croiser deux identités qui ont chacune un lien avec la sienne : comme le narrateur il a été collégien dans un pays étranger, comme Marc il a été Corrèzien au Liban.

A cela s'ajoute l'expérience de la guerre. On sait que le narrateur participe à des combats auprès de ses compagnons d'armes, et qu'il introduit Marc dans ce cercle. Marc participera à ces combats, il connaîtra la guerre de près. En 1983, le lecteur ne pouvait pas faire un rapprochement avec la vie de l'auteur et la guerre. Ce n'est qu'à partir de 2008, lors de la publication de *La Confession négative*, que Millet va dévoiler son engagement au Liban lors de la guerre civile.

D'après ces observations, nous pouvons parler d'un roman qui constitue un espace de manifestation de l'identité de notre auteur, sachant que les œuvres à venir vont chacune à sa manière retravailler le mélange entre les différentes expériences de Millet.

Après ce roman, l'écriture de Millet se place plus explicitement sous le

signe de l'écriture de soi, grâce à un livre intitulé *Beyrouth*, réédité sous le titre *Beyrouth ou la séparation*. Cet ouvrage est présenté comme étant le fruit des souvenirs de l'auteur, installé en France à cette époque. L'ouvrage est publié en 1987, à l'apogée de la guerre civile au Liban. Cependant, Millet n'évoque que les guerres israélo-arabes. Il s'agit des premières initiations à la peur et au danger. Cet ouvrage s'inscrit sous le signe d'une « évocation fragmentaire kaléidoscopique du Liban tel qu'il gît dans la mémoire, avec ses paysages, ses senteurs ses usages, ses langues »¹⁰⁰. Les noms des lieux, les dates, les événements historiques, la critique des mœurs de la société libanaise etc., tout cela prouve à quel point Millet connaît ce pays et s'avère capable de le décrire. On est face à un récit, comme le laissent penser les indications de l'auteur. Cependant, un élément vient perturber la crédibilité de ce projet, et semer le doute sur les informations fournies dans cet ouvrage. Il s'agit du travail de la mémoire. Effectivement, cet ouvrage est publié en 1987, donc vingt ans après le départ de Millet du Liban, en 1967. D'autant que notre auteur affirme à la fin de cet ouvrage qu'il n'est « pas retourné au Liban » (B, 85) tout au long de ces années. Les informations fournies par le texte même sur les circonstances de l'écriture montrent que *Beyrouth* fut le fruit de souvenirs très lointains de l'auteur, donc comporte une grande part d'imagination pour combler les zones d'ombres dues au passage du temps. L'ouvrage de Millet va ainsi osciller entre le réel et l'imaginaire, sans que l'on puisse situer les scènes racontées dans un cadre précis.

Après *L'Invention du corps de saint Marc* et *Beyrouth*, Millet consacrera un ouvrage à son supposé premier retour au Liban. Il s'agit d'un récit intitulé *Un balcon à Beyrouth*, publié en 1994. Dans la postface, Millet précise avoir vécu au Liban sept années d'enfance, entre 1960 et 1967, de l'âge de sept à quatorze ans. Ce récit a été écrit à partir de deux voyages au

¹⁰⁰ Jean-Yves LAURICHESSE, « Travail de mémoire et construction d'univers dans l'œuvre de Richard Millet », in Danielle BOHLER (dir.), *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 404.

Liban : en février et en avril 1994. La structure en est à la fois thématique et narrative, nous menant de l'enfance à l'adolescence, en un va-et-vient entre passé et présent.

L'incipit s'ouvre sur « Je suis retourné à Beyrouth », marquant l'identité du narrateur, de l'auteur et du personnage. Le narrateur, protagoniste principal, parle à la première personne, mais son nom n'est jamais cité. Les autres personnages sont désignés par leur initiale : O. (celui qui lui propose le voyage) et E. (la famille de Beyrouth qui va les accompagner dans leur itinéraire). Une précision spatio-temporelle : Beyrouth, puis la date de juillet 1967, temps où le narrateur a quitté le Liban.

L'ouvrage retrace les détails d'un voyage de tourisme à Beyrouth, au Mont Liban, au Chouf et dans d'autres régions du Liban, mais aussi d'un voyage rétrospectif, et crée par là des effets de réel à travers l'évocation des lieux, des faits historiques et d'êtres réels. Ce voyage est aussi une occasion pour l'auteur de s'assimiler au narrateur pour évoquer le passé, la narration se doublant alors de souvenirs.

Le récit se présente comme autobiographique si on se réfère à la définition de Philippe Lejeune. En effet, il répond aux trois critères suivants :

- la forme du langage : c'est un récit en prose,
- la situation de l'auteur : on relève d'une part l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage et d'autre part, la forme rétrospective du récit,
- l'accent mis sur la vie individuelle, l'histoire d'une tranche de vie.

Tout au long de l'ouvrage, la présence explicite du narrateur demeure : une relation y est établie entre le passé et le présent, et l'écriture y est mise en scène. C'est la première fois que Millet écrit sur le Liban tout en avouant y être. On assiste à un rapport neuf et original avec ce pays. Ce paradis revisité « mille fois, en songe » (BB, 93) appartient dorénavant à un registre plus réel, ce qui se traduit par le style même du livre. L'ouvrage retranscrit les détails du séjour de Millet, ce qui suppose plus de fidélité à la description du pays. Cependant, ce qui vient troubler cette harmonie entre la réalité et sa description est encore une fois le souvenir.

Effectivement, l'espace décrit est fortement chargé de souvenirs et de moments affectifs, comme l'affirme Millet dans cette phrase : « Je ne suis pas retourné à Beyrouth pour m'y retrouver mais pour obéir à l'enfant que je fus, l'écouter enfin, le serrer contre moi... » (BB, 130). Comment pouvoir décrire le Sporting-Club, sans évoquer un souvenir de lâcheté, quand enfant il était incapable de sauver sa mère prise malgré elle entre les bras d'un inconnu ? Comment négliger le bonheur éprouvé lors de la découverte de la neige au col de Baïdar, malgré la congestion pulmonaire qu'il y a attrapée ? Millet présente dans ce récit une nouvelle combinaison de la description et du souvenir, du réel et de l'imaginaire. Encore une fois, il invite son lecteur à lire son ouvrage de plus près et à s'intéresser à son histoire qui oscille entre le présent et le passé, tout comme notre propre histoire.

En 2007, Millet raconte un nouveau retour au Liban, après une nouvelle guerre. Son récit, intitulé *L'Orient désert*, commence à Paris où l'auteur va se lancer dans un voyage vers un Orient confus et fragmenté, qui épouse une crise intérieure et amoureuse. Ce récit sera le lieu de l'exploration du plus intime de Millet dans la mesure où il y confrontera tous les lieux et tous les thèmes qui cheminent dans son œuvre : Le Liban, la Corrèze, les paysages arides, la foi, l'amour, la langue, la solitude, la disparition, etc. Tous ces éléments défilent dans un voyage presque halluciné à Beyrouth, pendant les derniers jours de la guerre d'Israël contre le Liban. Dans *L'Orient désert*, Millet confronte son interrogation spirituelle avec les villes chrétiennes du Liban et le nord d'Alep, ces villes mortes, ruines éparpillées dans la montagne. Puis il passe la frontière pour visiter la Syrie, où il se lance dans un voyage vers le Nord. Au fil du voyage, le récit en forme d'autoportrait, qui cherche ardemment à répondre à la question souterraine « Qui je suis ? De quoi suis-je fait ? », s'accorde à cet Orient désert et laisse place à des notations fragmentaires, silencieuses. En prenant en considération les détails cités ci-dessus, on note qu'il s'agit d'un vrai-faux récit de voyage. L'auteur visite le pays pour s'y perdre, un projet

un peu trop illusoire pour un récit de voyage. D'ailleurs, pour se décrire, Millet affirme être « un écrivain en route dans sa langue. » (OD, 100). Par conséquent, son voyage ne peut se limiter à un simple récit de voyage, lui qui se veut « un être hors de lui, condamné à marcher, penser, parler seul ». C'est l'aspect spirituel qui va marquer cet ouvrage, beaucoup plus que le voyage touristique, ce qui est d'ailleurs le cas de la majorité des ouvrages de Millet évoquant le Liban. Le mélange du souvenir et de l'imagination dans cet ouvrage est dû à cette quête spirituelle, à cet exorcisme de toute la noirceur du monde.

Après avoir parcouru un nouvel espace dans *L'Orient désert*, Millet, à travers son ouvrage suivant, *La Confession négative*, publié en 2009, révélera une dimension jusqu'alors inconnue de sa vie. Le personnage principal de cette œuvre est Pascal Bugeaud, que nous avons connu auparavant comme narrateur-personnage du roman *Ma vie parmi les ombres*. Même si l'ouvrage est sous-titré « récit », le personnage principal n'est pas Richard Millet, c'est un jeune Français qui découvre le Liban et qui participe à la guerre civile dans ce pays. Encore une fois, Millet joue sur l'identité de son personnage pour la rapprocher de la sienne sans qu'elles ne se confondent. Pascal hérite de son auteur le goût de la lecture et de l'écriture, on finit même par l'appeler le « grammairien ». Son aventure s'annonce comme une étape préparatoire avant de pouvoir se vouer à sa passion, l'écriture. A cela s'ajoutent les souvenirs du personnage, qui nous transportent à Siom, un village qui depuis *La Gloire des Pythre* (1995) apparaît comme le substitut du village natal de Millet, Viam. Ces détails rapprochent le personnage de son auteur d'une façon remarquable, d'autant que Millet révèle à cette époque avoir participé à la guerre civile au Liban, sans commettre les actes violents de son personnage. Par conséquent, l'ouvrage est fondé sur cette oscillation entre le réel et le fictif.

La réception de cette œuvre en France fut problématique. C'est une œuvre qui « dérange », que ce soit par les thèmes qu'elle aborde ou par le

discours adopté par l'auteur. En effet, une France laïque et vivant en paix ne peut pas adhérer facilement au discours d'un ancien combattant chrétien. Cependant et plus profondément, il nous paraît intéressant de nous interroger sur les modalités de la réception de l'œuvre en tant qu'elle mette en exergue une esthétique de l'ambiguïté.

Nous nous attarderons au titre, qui porte en lui une notion très attirante, celle de la confession, qui annonce la dimension emblématique de l'œuvre en présentant ce qui est inavouable autrement que par un certain acte langagier. A travers cette notion, le narrateur s'engage à raconter la vérité et par suite à attribuer au lecteur une place importante, celle du confesseur. C'est sur ce rapport de confiance que le texte se structure, comme le laisse penser l'aveu sur lequel le roman va s'ouvrir : « J'ai dû tuer des hommes, autrefois, et des femmes, des vieillards, peut-être des enfants » (CN, 13). Cependant l'aveu ici se mêle à l'incertitude suggérée par l'adverbe « peut-être », et par l'identité confuse de l'interlocuteur. Le lecteur se trouve face à la question suivante : qui a tué qui ? Par conséquent, cette confession rejoint l'ambiance d'ambiguïté que Millet instaure dans ses ouvrages.

Ajoutons que le titre inscrit l'œuvre dans une tradition et dans une forme littéraire déjà éprouvée de Saint-Augustin à Rousseau, que le lecteur connaît bien et à laquelle il adhère facilement, celle de la confession. En effet la confession l'introduit dans une sphère attirante, de laquelle il devient difficile de sortir dès qu'on en a subi le charme : il s'agit bien de la sphère de l'intime. Dans cette action de se livrer, l'aveu permet au narrateur de séduire son interlocuteur et de l'attirer dans cette zone privilégiée. Cependant, cette confession est qualifiée de « négative », ce qui pourrait faire référence au *Livre des morts* égyptien, dans lequel la « confession négative » consiste à dresser la liste des fautes qui n'ont pas été commises.

Par conséquent, cet ouvrage se construit autour de plusieurs éléments ambigus. Déjà, le choix du genre du récit annonce un texte qui couvre aussi bien les territoires du romanesque que ceux du témoignage. Puis la notion

de « confession négative » accentue cette ambiguïté à travers tout ce travail qui consiste à avouer l'inavouable, tout en le niant. Reste que le lecteur envisage désormais les ouvrages précédents sous un nouvel angle. Le personnage du combattant imaginé dans *L'Invention du corps de saint Marc* apparaît certainement plus proche de l'auteur. Les informations fournies par sur le conflit au Liban sont perçues comme celles d'un participant à ce conflit, avec tout ce qu'un tel statut peut offrir à un écrivain (crédibilité/partialité). Quant au retour raconté dans *Un balcon à Beyrouth*, il n'est plus que le premier retour après la fin de la guerre civile. Avant, ces ouvrages représentaient l'aboutissement d'un travail de mémoire d'un pays éloigné par la distance et par l'hostilité de la guerre. Mais en réalité, Millet est beaucoup plus proche de ce pays qu'on ne pouvait le penser.

Au début de l'année 2010, Richard Millet publie ensemble deux petits livres de format identique : *Le Sommeil sur les cendres* et *Brumes de Cimmérie*¹⁰¹. Les deux ouvrages seront liés de manière quelque peu énigmatique par les bandeaux rouges de l'éditeur : « Origine du récit » pour le premier et « Récit des origines » pour le second, une façon de jouer avec un titre célèbre de Marthe Robert¹⁰². Cette stratégie éditoriale annonce un rapport entre ces deux ouvrages et fait de chacun le reflet de l'autre. Cependant, pour rester fidèle à notre sujet de départ, nous allons nous intéresser plus particulièrement à *Brumes de Cimmérie*, dont les événements se déroulent au Liban, contrairement à *Sommeil sur les cendres* qui lui va raconter l'histoire d'une jeune Libanaise, Nada, qui vient se réfugier en France et précisément dans une vieille demeure proche de Siom, pendant la guerre israélo-libanaise de 2006. *Brumes de Cimmérie*, sous-titré « récit », relate l'expérience d'un retour au Liban en avril 1997.

¹⁰¹ Le dépôt légal est pour le premier de novembre 2009, pour le second de décembre 2009. Mais les deux livres sont mis en vente simultanément en janvier 2010.

¹⁰² Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972.

Ce retour ressuscite d'autres temps, comme l'enfance passée au Liban ou les souvenirs de la terre natale, la Corrèze. Dans cet ouvrage, on retrouve le narrateur de la partie autobiographique libanaise de l'œuvre de Millet, celui d'*Un balcon à Beyrouth* et de *L'Orient désert*. C'est l'écrivain lui-même qui cherche à revenir dans la ville de Jezzine, où son père dirigeait un grand chantier hydraulique. A la fin de l'ouvrage, il va atteindre son but, en visitant cette ville et plus particulièrement en accédant aux souterrains du chantier qui fut dirigé par son père, une scène symboliquement placée à la fin de cet ouvrage qui raconte à travers ses pages une quête, comme le remarque Richard Blin: « Il dit la quête d'un lieu originel avec jardins suspendus et balcons dans le ciel, poussière d'or et ruines. Un consentement à l'errance, à ce qui gît quelque part dans l'innocence du temps, au détour d'un paysage ou au plus profonds des souterrains de l'être. »¹⁰³.

Cet ouvrage, écrit quelque temps après la mort de la mère de l'auteur, essaye de restituer une image de cette femme insaisissable – que ce soit par son caractère peu expressif ou par la perte de sa mémoire à cause de la maladie – à travers des scènes de ce passé perdu. De même, l'auteur tente de retrouver l'image d'un père souvent absent dans les autres ouvrages, à travers la visite du chantier dans lequel il travaillait au Liban. Par conséquent, cet ouvrage est une tentative de reconstruire ces images parentales qui participera certainement à l'élaboration d'une image plus claire de soi. On peut parler d'un travail généalogique, même s'il est présenté d'une manière plutôt discrète. L'image de l'écrivain est présente dans cet ouvrage dans la mesure où le voyage de l'auteur dans l'espace, comme il l'affirme, est aussi voyage « dans la langue » (BC, 50). Ceci apparaît aussi à travers son errance dans les rues de Beyrouth, une attitude qui a accompagné notre auteur dans les autres ouvrages et qui est devenue une sorte de prémice à l'acte d'écriture. La marche et l'errance dans les rues deviennent une métaphore des errances intérieures de l'écrivain, une idée que nous explorerons plus profondément dans les

¹⁰³ Richard BLIN, « Brumes de Cimmérie », in *Le Matricule des Anges*, n°110, février 2010.

parties à venir.

C - Une œuvre et une vie qui se questionnent

A travers la présentation des ouvrages de Richard Millet, nous avons repéré des éléments particuliers de la vie de cet auteur qui vont revenir dans son œuvre, que ce soit de manière directe ou biaisée.

On note d'abord la récurrence de l'image de l'écrivain. Cette image réapparaît dans tous les ouvrages de notre corpus, où l'on assiste à des scènes de création littéraire ou du moins à l'évocation de l'écriture. Puis, on note l'influence des années passées au Liban sur les trames narratives. Visiter le Liban ou faire revivre sa mémoire est un thème qui marquera tout le corpus libanais de Millet. A ce pays vient s'ajouter celui de la première enfance, la Corrèze. Même si cette région n'apparaît pas comme un thème central dans la partie libanaise des ouvrages de Millet, elle est toujours présente grâce à un parallèle entre ces deux pays de l'enfance. Par conséquent, l'auteur ne va pas créer une coupure entre eux, au contraire il tente d'instaurer des espaces de rencontre, grâce à des personnages qui comme Millet, portent en eux ce mélange culturel.

A ces éléments de ressemblance entre la vie de Millet et ses ouvrages s'ajoute un nouvel élément, celui du temps. Effectivement, les dates évoquées dans les ouvrages correspondent parfaitement à celles qui ont marqué la vie de Millet. Les événements s'étalent de 1967 jusqu'à nos jours, donc depuis l'arrivée de Millet au Liban jusqu'à ses retours récents dans ce pays. Les dates précisées par l'auteur dans chaque ouvrage vont accentuer la ressemblance entre sa vie et son œuvre. Effectivement, Millet écrit des récits qui se déroulent dans la même époque que celle de l'écriture. De même, les informations historiques présentées dans les ouvrages rejoignent l'expérience personnelle de Millet, particulièrement les guerres qui ont eu lieu au Liban et qu'il a pu connaître.

Ces observations peuvent être rapprochées de cette « mythologie

personnelle de l'écrivain »¹⁰⁴ avancée par Millet dans *Le Sentiment de la langue*. En fait, son œuvre va puiser dans une même histoire dont les épisodes « se recourent, se complètent et se superposent en de multiples variations », comme l'observe Yannick Haenel¹⁰⁵. Ce travail donne naissance à des récits d'apprentissage retranscrivant le passage de l'enfance à l'âge adulte. Cependant, cette évolution apparaît à travers une démarche rétrospective. L'auteur revient sur des étapes révolues de sa vie. C'est l'écrivain adulte qui va revisiter l'enfant ou l'adolescent qu'il fut, avec tout le travail de réflexion que suppose un tel processus.

Dans ce travail consacré à une quête personnelle, le travail de l'écriture est placé dans une perspective critique. Les personnages vont à plusieurs reprises le renier, ils sont incapables d'écrire ou de réaliser une œuvre ultime qui hante leur imagination. Ces récits d'apprentissage reproduisent inlassablement l'expérience du renoncement et de la négation. C'est ce qui pourra expliquer la figure de l'écrivain déchu qui revient dans les ouvrages de Millet, un écrivain hanté par l'échec et par l'imposture.

Sylviane Coyault-Dublanche évoque dans son ouvrage une autre forme à travers laquelle se manifeste l'image de l'écrivain : « Le mythe de l'écrivain se forge ici encore par le biais d'une autobiographie subvertie, toujours à mi-chemin entre la confession et la fiction. »¹⁰⁶. Effectivement, l'image de l'écrivain subit une autre déformation dans la mesure où elle se situe à mi-chemin entre des identités multiples. On est loin d'une image complète qui traduirait l'expérience d'un individu précis. Au contraire, le lecteur se trouve face à des personnages nés d'un travail de bricolage et de recomposition. D'où encore une fois la dégradation de l'image de l'écrivain, que Millet crée à partir d'un mélange de certains traits de sa propre personnalité et d'autres identités. C'est un écrivain « impur » qui va naître à partir de ces combinaisons.

¹⁰⁴ Richard MILLET, *Le Sentiment de la langue*, « Passages, détours, mesures », *op. cit.*, p. 259.

¹⁰⁵ Yannick HAENEL, « La trilogie noire de Richard Millet », *L'œil de bœuf*, n° 11, novembre 1996.

¹⁰⁶ Sylviane COYAULT-DUBLANCHET, *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Librairie Droz, Genève, 2002, p. 114.

Dans le même ordre d'idées, on remarque la représentation de l'écrivain en idiot. Certes, depuis Dostoïevski et Faulkner, cette figure est paradoxalement valorisée. Dans les ouvrages de notre corpus, elle apparaît dans le premier roman, *L'Invention du corps de saint Marc*. Marc a des comportements douteux, qui choquent les autres. Il apparaît comme « le doux, le pur et le souffrant, touché par une sorte de grâce, miroir dans lequel l'écrivain se reconnaît et s'apaise. »¹⁰⁷. Ce personnage a en commun avec l'écrivain son caractère asocial. Par conséquent il incarne une figure de l'enfermement en soi-même par lequel l'individu se livre à ses rêveries internes. Effectivement, le rejet de la société engloutit le personnage dans un questionnement plus profond sur son identité, et réciproquement ce questionnement remet en question son appartenance à la société. C'est ce qui explique son incapacité à échapper à ce cercle d'exclusion.

La réflexion sur la valeur existentielle de l'écriture n'est donc jamais abandonnée par Millet, mais elle prend simplement d'autres formes. Le mythe de l'écrivain est revisité sous l'angle de la déception. L'auteur met en scène des personnages qui essaient d'écrire, qui entrent dans ce processus de maturation par l'écriture. Le texte appartient au domaine de l'inaccessible. D'où d'ailleurs toute cette réflexion sur l'écriture qui parcourt les ouvrages, l'auteur méditant sur l'écriture à travers l'acte même d'écrire.

Les observations précédentes nous ont permis de montrer le lien entre la vie de Millet et son écriture, et par conséquent de nous attarder sur l'importance du thème de l'écriture dans son œuvre. Nous pourrions relier ces deux notions par le schéma suivant :

L'écriture réfléchit sur la vie

La vie réfléchit sur l'écriture

L'écriture et la vie se questionnent mutuellement à travers l'œuvre de Millet, dans une tentative de repousser les limites de la réflexion sur soi.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 133.

Cependant, l'aspect circulaire de ce schéma ne permet pas d'aboutir à des réponses claires sur l'identité et sur la vie. Millet ne prétend pas apporter de nouvelles réponses aux questions existentielles qu'il pose. C'est plutôt le travail de recherche et de questionnement qui l'intéresse. C'est justement ce voyage dans le pays de l'enfance et dans la langue qui oriente son œuvre. Si l'on parle de voyage, c'est surtout sa dimension de découverte qui est mise en exergue dans les ouvrages de Millet. Découvrir grâce à l'écriture, au voyage et surtout à l'écriture du voyage, voilà les axes qui accompagnent l'aventure littéraire de Millet.

Dans cette sous-partie, nous avons revisité les ouvrages de Millet pour y souligner le rapport qui les unit à la vie de l'auteur sans pour autant former une œuvre autobiographique qui retranscrirait directement les détails d'une vie. Ces ouvrages sont fondés sur une conciliation entre la fiction et la réalité. Ils tournent autour d'une histoire commune, celle de l'expérience personnelle de l'auteur, sans se confondre avec elle. Le plus important dans cette composition est que ces ouvrages tendent vers un but commun, qui est la découverte de l'identité même de l'auteur. Effectivement, l'écriture de Millet va naître à partir de son expérience personnelle, et particulièrement de son expérience du Liban, et va être orientée par cette quête identitaire, tout en passant par un jeu de recomposition et de création impressionnant.

Deuxième partie

**Le Liban : espace de rupture
et de lien**

Richard Millet est un auteur dont l'œuvre est fortement marquée par une identité spatiale double. Son enfance, partagée entre la Corrèze et le Liban, a élaboré fructueusement chez lui la dimension de l'espace, qui s'est avérée un critère essentiel pour classer son œuvre. *La Gloire des Pythre* (1995), *L'Amour des trois sœurs Piale* (1997), *Le Cavalier siomois* (1999), *Lauve le Pur* (2000), *La Voix d'alto* (2001), *Le Renard dans le nom* (2003) puis *Ma vie parmi les ombres* (2003), sont les textes constitutifs du « cycle de Siom ». *L'Invention du corps de saint Marc* (1983), *Beyrouth ou la séparation* (1987), *Un balcon à Beyrouth* (1994), *L'Orient désert* (2006), *La Confession négative* (2008), *Brumes de Cimmérie* (2010) sont les ouvrages qui font revivre l'« autre » pays de l'enfance, en constituant la partie libanaise. A cela, il faut ajouter les combinaisons entre ces deux mondes dans la mesure où certains ouvrages se constituent grâce à des mosaïques entremêlant le Liban et la France. Millet n'a pas hésité à créer des personnages qui épousent la richesse de son expérience. Dans *L'Invention du corps de saint Marc*, le personnage principal est un Français qui vient visiter au Liban ses anciens camarades de classe : des Libanais qui ont vécu en France. Dans *Le Sommeil sur les cendres*, on assiste au parcours d'une jeune Libanaise chassée de son pays par la guerre de juillet 2006, et qui s'est réfugiée en France au Rat, près de Siom, dans le haut Limousin, avec sa nièce et son neveu. Il s'agit donc

d'un vrai brassage des expériences libanaises et corréziennes, à l'image de la vie de l'auteur.

Avant la parution de *L'Orient désert* et de *La Confession négative*, un certain doute subsistait sur la place accordée au Liban dans l'œuvre de Millet. On hésitait à parler de deux parties et par conséquent d'accorder la même importance à l'écriture du Limousin et à celle du Liban. Cependant, les nouvelles parutions de l'auteur sont venues mettre l'accent sur l'importance de cette thématique, qui se déploie désormais à travers un nombre d'œuvres significatif.

Nous ferons d'abord une première approche du Liban à travers les yeux de l'auteur-descripteur (*Écrire, décrire l'espace libanais*). Puis nous nous intéresserons plus particulièrement à l'image centrale de *la ville de Beyrouth*. Enfin, nous verrons comment la *topologie des lieux* transforme ce qui pourrait n'être qu'un simple lieu touristique en un monde interactif et émotionnel.

Chapitre I

Ecrire, décrire l'espace libanais

A - La description

Les choses et les mots sont très rigoureusement entrecroisés : la nature ne se donne qu'à travers la grille des dénominations, et elle qui, sans de tels noms, resterait muette et invisible, scintille au loin derrière eux, continûment présente au-delà de ce quadrillage qui l'offre pourtant au savoir et ne la rend visible que toute traversée de langage.

(Michel Foucault, *Les mots et les choses*.)

La citation de Foucault octroie aux mots le pouvoir de rendre présent et visible le monde. Nommer les choses c'est les faire parler, c'est les faire sortir de l'ombre et du silence. Si Millet aspire à faire revivre le souvenir de son précieux Liban, c'est bien en le décrivant qu'il atteindra ce but. La description de l'espace occupe une place importante dans les ouvrages de Millet dans la mesure où il retranscrit ce qu'il voit ou ce dont il se souvient de son autre pays d'enfance.

L'activité descriptive, qui n'est pas uniquement et exclusivement littéraire, peut être abordée selon différents points de vue. Se réduisant volontiers dans certains cas à une simple liste ou juxtaposition de termes, elle apparaît comme une forme plus élémentaire et plus fondamentale que beaucoup d'autres formes littéraires. Il s'agit de l'un des principaux moyens sémiotiques dont dispose l'homme pour dire le réel et le maîtriser. Un moyen qui a été l'objet de critiques virulentes de la part des écrivains et des théoriciens à l'époque moderne du XVII^e siècle au XX^e siècle. Marmontel ouvre l'article « Descriptif » de l'*Encyclopédie* par une affirmation catégorique : « Ce qu'on appelle aujourd'hui en poésie le genre descriptif n'était pas connu des Anciens. C'est une invention moderne, que n'approuvent guère, à ce qu'il me semble, ni la raison, ni le goût. ». La description a donné lieu à un débat qui se traduit surtout par l'opposition entre la définition (« bonne » façon de dire le monde) et la description (façon vague et peu précise de le désigner). Malgré le doute sur sa capacité de retranscrire le réel, la description a pu gagner un terrain important sur la scène littéraire. Elle se revendique comme étant une amplification décorative où peut s'exposer « le savoir stylistique de l'auteur et où peuvent s'entasser métaphores, comparaisons, adjectifs pittoresques et figures de tout ordre. »¹⁰⁸. La description ne peut plus être « gratuite », elle doit se mettre impérativement au service du récit et des personnages. On lui accorde un rôle instructif et informatif, au-delà de sa simple fonction esthétique.

Dans le cas du Liban de Richard Millet, le rapport étroit entre l'auteur et l'espace décrit nous invite à creuser la dimension du regard, qui joue un rôle primordial dans l'image donnée de ce pays. Dans ce but, nous nous appuyerons sur les études de Philippe Hamon, dans son livre intitulé *Du Descriptif*, dans lequel il évoque la notion du « regard descripteur ». Il compare la description à une flexion dans un énoncé. Il s'agit de tout un processus dans lequel « le paradigme des objets, des parties, des qualités,

¹⁰⁸ Philippe HAMON, *La Description Littéraire, Anthologie de textes théoriques et critiques*, Macula, Paris, 1991, p. 6.

etc., constituant l'objet à décrire deviendra spectacle, vue, scène, tableau. »¹⁰⁹. Le rapport est donc étroit entre le regard et la description: c'est l'introduction d'un « porte-regard » qui déclenche la description un texte donné. Dans le cas de notre étude, ce sont les yeux de Millet qui nous transmettent toutes ces images, sachant qu'il ne les transmet pas sous forme d'objets mais, de spectacle de ces objets. L'écrivain met sous nos yeux plus que le pays lui-même (ce qu'aurait pu donner à voir n'importe quel documentaire) : il met le Liban en scène. D'où le schéma suivant, d'après lequel la volonté de voir est à l'origine de toute description:

Vouloir voir ---> Savoir Voir ---> Pouvoir Voir ---> Voir ---

>Description

Tous ces verbes de conscience (vouloir-savoir-pouvoir) ôtent à la description tout aspect aléatoire. Il s'agit d'un acte réfléchi né d'une volonté de voir et de faire voir. En effet, à l'origine des descriptions de Millet se trouve le plaisir de voir et de revoir le Liban. Et pour assouvir ce plaisir, notre auteur va accentuer l'aspect réaliste de ce qu'il décrit.

Certes, chaque ouvrage aborde la question de la composition géographique et démographique du Liban de façon différente. Les informations fournies se recoupent, mais reste la fréquence de leur apparition. Certains ouvrages attribuent aux passages descriptifs une place plus importante que d'autres. Les romans restent plus discrets sur cette question et accordent la priorité aux personnages et à la trame narrative plutôt qu'à la description du pays. Toutefois, cela n'empêche pas quelques exceptions. Les récits autobiographiques tissent les événements d'après des éléments réels, ce qui explique l'abondance des repères spatiaux et des descriptions de l'atmosphère générale dans ces ouvrages. Toutefois, le récit et la description restent deux entités complémentaires, les passages descriptifs faisant partie intégrante de la composition du récit. On observe

¹⁰⁹ Philippe HAMON, *Du descriptif*, Hachette Supérieure, 1993, p.172.

une continuité entre ces deux composants, comme le signale Philippe Hamon : « Le récit ne peut se passer de la description puisqu'il tire de cette dernière son pouvoir hallucinatoire, sa prétention à se faire prendre pour le réel. ».

Hamon développe ce sujet en établissant quelques-unes des figures les plus usitées dans le roman réaliste pour motiver la pause descriptive. L'artifice consiste à présenter la description (travail de l'auteur) comme le faire d'un acteur (personnage ou narrateur) selon trois modes différents : le VOIR, le DIRE, l'AGIR (FAIRE).

Description de type VOIR : dans ce cas la description est prise en charge par un acteur doué de la possibilité d'observer. Cette qualité va se répercuter sur le choix des qualifications du voyeur et sur ses motivations. A cela s'ajoute le choix de l'emplacement, censé favoriser le penchant du personnage à l'observation. Ces critères sont indéniablement repérables chez Millet. Quand il entame une description des lieux, nous distinguons un personnage voyeur, qui la plupart du temps est un touriste ou un promeneur curieux. Quant à son emplacement, nous observerons toute une thématique des lieux élevés, et des ouvertures qui laissent libre cours au regard de l'observateur.

La description du type DIRE : ce type de description est pris en charge par un personnage doté d'un certain savoir, qui s'adresse à un récepteur moins instruit. Quant à l'objet à décrire, il est bien connu par l'instructeur mais mal connu par son auditeur. Il s'agit de la transmission d'une certaine connaissance d'un pôle vers un autre, par le biais de la description qui notamment aura un rôle important dans le développement de la diégèse. Ce type de description est moins présent dans les ouvrages de Millet, dans la mesure où le personnage est d'habitude prisonnier d'une solitude qui lui ôte toute chance de dialogue, ou d'échange avec l'Autre. Néanmoins, on notera quelques exceptions telles que le dialogue avec le chauffeur de taxi qui l'a accompagné au Sud du Liban et qui lui a révélé les sentiments des Libanais terrorisés par une guerre sanglante, et les discussions avec les combattants au Liban.

Description du type FAIRE : dans ce cas la description disparaît en tant que liste des différents traits d'un objet et prend la forme d'une série d'actes portant sur l'objet à décrire. Il s'agit d'un glissement de la description d'un objet vers la description de l'action. Effectivement, la notion de l' « agir » a pris du temps pour s'élaborer dans les ouvrages de Millet évoquant le Liban. Ses premiers ouvrages ont consacré une part importante à l'observation et la réflexion. C'est surtout *La Confession négative* qui développera cet aspect, en évoquant la mémoire de la guerre. En conséquence, la description du Liban sera restituée au lecteur par le biais de la description de la destruction de ce pays et de la violence du comportement des combattants.

La description réaliste peut donc être schématisée, sous la forme d'un syntagme général, du type de celui que propose Philippe Hamon :

{Personnage qualifié} + {Notion d'une suspension dans la narration} + {verbe de suspension de communication ou d'action} + {mention d'un milieu « propice »} + {objet à décrire}

Agent + (circonstant) (Tps.) + Prédicat + (circonstant) (Loc.) + Patient ou objet

Il s'agit d'un descripteur et d'un décrit, dans des circonstances spatio-temporelles précises, le tout présenté dans un langage particulier.

Après avoir établi les critères fondamentaux de l'étude de la description dans un récit, nous nous attarderons sur les ouvrages de Richard Millet pour distinguer les circonstances de la description. A savoir, qui décrit ? Qu'est ce qu'il décrit ? Et dans quelles circonstances ?

Le premier ouvrage de Millet, *L'Invention du corps de saint Marc*, est un roman qui retrace le parcours d'un Français visitant le Liban pour la première fois. Millet nous apprend que cet ouvrage fut inspiré par le souvenir lointain d'un pays qui a ressurgi dans les médias en France lors

de la guerre civile au Liban. Par conséquent, la description de l'espace dans cet ouvrage fut placée sous le signe de l'imagination. Le narrateur n'est pas le personnage principal (Marc). C'est l'ancien copain libanais qui va raconter l'histoire. C'est un personnage qui connaît bien la composition géographique et sociale de son pays, donc ses propos sur le Liban sont plus crédibles que ceux de Marc qui paraît un être plutôt perdu. Cependant, dans certains passages, Marc va prendre le relais et va raconter des aventures, telles que ses souvenirs de France ou son voyage vers le Liban. Donc chaque personnage va parler de la partie qui le concerne. L'action se déroule entre la ville de Beyrouth et la montagne libanaise où les personnages se rendent pour échapper au danger des bombardements. On assiste à la description de deux mondes différents, le premier celui de Beyrouth dont les rues et les immeubles respirent le danger et la mort, le deuxième celui de la montagne libanaise, qui plus élevée appartient à un monde plus serein et plus pur. C'est d'ailleurs dans une vaste maison dans cette montagne que Marc va atteindre le but de son voyage au Liban : la mort.

Beyrouth ou la séparation se fonde sur la nostalgie d'un espace lointain. Les descriptions sont soumises à la tension de l'absence et du manque. Les endroits décrits sont en rapport avec les souvenirs d'enfance du narrateur. C'est la ville de Beyrouth où il a vécu qui est évoquée le plus souvent. Les autres régions apparaissent lors des passages qui évoquent les sorties de l'enfant et sa découverte du pays : « Mes parents prisant peu la mer, nous quittions Beyrouth à peu près chaque dimanche pour aller visiter des cités phéniciennes, des vestiges de temples romains ou une forteresse arabe dans la montagne ou dans la Békaa. » (BB, 35). En effet, les villes du pays sont décrites sous ce regard admiratif de l'enfant qui découvre un pays oriental. Contrairement à *Un balcon à Beyrouth*, où nous assistons à une description plus proche de l'objet décrit, le titre nous invite à nous pencher sur une ville qui fut pour longtemps associée à ce sentiment de privation. Le regard que porte le narrateur sur le pays est celui d'un adulte, donc on note un rapport de distance avec le passé. La description des espaces

donnera à voir une ville qui a subi les agressions de la guerre. D'où d'ailleurs cette tendance à comparer la ville avant et après la guerre. Mais au cours du récit, cette tendance va disparaître pour laisser place à l'expérience du retour et de la découverte du pays.

L'Orient désert raconte quant à lui un voyage exceptionnel, « pas comme les autres », comme le souligne Millet, dont l'horizon et les attentes relèvent d'une transcendance. Millet y entame une description qui dépasse les limites du Liban pour atteindre la Syrie dans sa symbolique orientale. Le souvenir du Liban en tant que pays d'enfance est moins présent dans cet ouvrage. Il s'agit plutôt d'un espace mystique et universel qui contribue à une sorte d'élévation spirituelle. Le narrateur apparaît en état de crise affective, il s'attarde à la symbolique des lieux plus qu'à leur description.

Avec *La Confession négative*, le narrateur évoque une autre face de l'extrême, la guerre et la mort. Il raconte l'expérience de l'engloutissement dans la violence et dans le meurtre lors de la guerre civile au Liban. Dans cet ouvrage, le personnage qui décrit est un Français qui arrive au Liban pour participer à la guerre et qui donc ne connaît pas bien le pays. Il raconte surtout son séjour dans ce pays, le récit étant tourné vers une expérience particulière plutôt que vers une description générale.

Un nouveau retour, un nouvel ouvrage : il s'agit de *Brumes de Cimmérie*. Le récit d'un pèlerinage en avril 1997, dans un Liban que l'auteur a connu en 1967. Millet décrit le Liban selon différentes perspectives. La variation est due au changement temporel et au changement du rapport affectif et spatial avec ce pays. On retrouve le schéma d'*Un balcon à Beyrouth*, dans la mesure où le narrateur retranscrit une expérience de retour au Liban, mêlée de souvenirs de retour dans le passé.

Nous observons donc différentes manières de décrire un espace. Comme le signalent les théoriciens, le point de vue de la personne qui décrit est essentiel. Millet ne décrit pas le Liban de la même façon dans les différents

ouvrages. Nous pouvons distinguer deux types de description. D'une part, une description « directe » qui retrace les images saisies lors du retour au Liban. D'autre part une description « indirecte » relatant le souvenir d'un pays lointain. Il s'agit (pour reprendre le schéma de Philippe Hamon) d'une modification dans les conditions spatio-temporelles de la description, et d'un changement dans le rapport qui unit le décrit et le descripteur. Cette différence nous semble importante dans la mesure où l'on ne décrit pas de la même façon ce que l'on voit ou a vu récemment et ce qui vient d'une mémoire lointaine. Le décalage entre ces deux visions peut être significatif, révélant l'écart entre le Liban tel qu'il est et tel qu'on désire le voir.

Pour préciser cette différence de visions, nous nous appuierons sur trois notions qui semblent être étroitement liées à l'expérience de l'espace chez Millet : le lointain, l'entrée, le proche. Ces notions se déploieront à travers les sous-titres suivants : *Le Liban perdu*, *L'approche du pays* et *Le Liban retrouvé*. Ce pays oscille en effet entre deux statuts, un espace lointain et un espace proche, et le passage de l'un à l'autre s'effectue par des entrées qui nous paraissent significatives.

B - Espaces et interactions

1 - Le Liban perdu

Le rapport entre Millet et le Liban prend deux dimensions différentes. D'abord cette relation fut placée sous le signe du « lointain » quand le Liban était une entité inaccessible. Puis on assiste à une relation plus proche, où les limites spatiales s'effacent. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la notion du « là-bas », pour étudier l'image de ce pays vu de loin.

L'imagination de l'être-là-bas désigne une pluralité ouverte de relations, de craintes, de désirs ou d'élans qu'on ne peut résumer à la collection des

thèmes associés au lointain. On va même jusqu'à parler de dimension mythologique, pour comprendre ce rapport entre l'homme et le lointain, entre le rêve et le rêveur. En effet, tout paysage littéraire est d'abord un paysage onirique. La géographie d'un auteur n'est rien d'autre que sa « méthode de rêver la terre »¹¹⁰, disait Bachelard. Rêver le Liban est une attitude récurrente chez Millet, dans la mesure où le rêve devient substitut de la réalité inaccessible. A priori, le lointain est marqué par une double absence : il n'appartient pas d'emblée à la dimension perceptive de l'existence et il recèle des éléments inconnus. Pour l'imagination qui va systématiquement trop loin et trop vite, cette double carence est une chance, une ouverture du possible où elle va projeter craintes et désirs. Effectivement, l'absence sera une opportunité de création, un désir de meubler le vide. Le premier ouvrage de Millet, *L'Invention du corps de saint Marc*, fut créé par ce besoin de combler l'absence de l'autre pays d'enfance, ce qui explique la trame narrative de ce roman (un Français qui visite le Liban). Evidemment, le désir du lointain n'est pas acquis par une confrontation perceptive avec le monde. Les pulsions, les sentiments et l'imagination sont au rendez-vous pour le retranscrire.

La qualité première du lointain, comme le souligne Jean-Marc Moura, est l'étrangeté, ce qui lui permet de réunir à la fois rêve et réalité. Il s'agit de suggérer une limite, une frontière derrière laquelle la vie pourrait se modifier. Une projection dans l'espace qui sous-entend une amplification possible du destin humain. Mais cet autre espace du possible ne désigne nullement des pays chimériques, au contraire il se situe au même niveau de vraisemblance que l'ici. Il s'en différencie tout en appartenant au même ordre pragmatique : « Lieu réel quoique réceptacle d'évènements improbables [...] le lointain a ainsi le pouvoir de nourrir un instinct d'images en confrontant l'esprit à l'absence qu'on nomme "étranger". »¹¹¹. Par conséquent, l'espace qui paraît être le lieu de la convergence du réel et du

¹¹⁰ Cf. Gaston BACHELARD, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1948, pp. 67, 140.

¹¹¹ Jean-Marc MOURA, *La Littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, H. Champion, Paris, 1998, p. 263.

rêve est l'endroit propice de la création littéraire. Jean-Marc Moura élabore un lien subtil entre le lieu et l'évènement en se rapportant au vocabulaire suivant : « avoir lieu, *Platz finden* en allemand, *to take place* en anglais »¹¹². On peut en déduire que le lieu intègre l'évènement.

D'ailleurs le titre du premier chapitre de *Beyrouth ou la séparation* souligne l'importance du rapport à l'espace dans l'œuvre : « Une proximité dérobée », un titre qui annonce un long trajet littéraire, qui a pour origine le manque. C'est l'imaginaire de ce lointain, ou plutôt de cet espace devenu lointain par force, comme le souligne le participe passé « dérobée », qui déterminera le projet de l'écriture du Liban. Après le titre, le premier paragraphe de cet ouvrage exprime les tensions qui accompagnent l'écriture du pays lointain. Tout un lexique connote l'angoisse et la hantise de l'auteur. Dès le début, il ignore si son projet pourra « prendre forme et fin » (B, 15), dans la mesure où il écrit sur une ville qui appartient au domaine de l'onirique et de l'absence : « Beyrouth surgit d'ailleurs fréquemment dans mes rêves ; rêves en proie au *nostos*, à l'hallucination du retour » (B, 15). La notion de lointain est poussée au-delà de la simple dimension spatiale. Le pays décrit sera fantasmé et peut-être même irréel. Les expressions « solitude de songe », « rêves », « hallucination », préparent le lecteur à un texte romantique, décrivant un espace qui n'existe plus, comme le souligne Flaubert, cité par Millet : « D'ici à peu l'Orient n'existera plus. Nous sommes peut-être ces derniers contemplateurs. ? » (B, 15).

Tout est fait pour mettre en exergue l'aspect inaccessible de cet espace. Cependant, l'écriture vient briser ces obstacles et concrétise par des mots et des phrases le pays absent. Les pages de cet ouvrage abondent en passages descriptifs. Millet y décrit la ville, sa forme et ses couleurs : « un amoncellement de constructions les plus diverses, ocre, blanches, grises, ou encore ce que les géologues appellent cône de déjection » (B, 19), il décrit la mer avec son port et ses plages « où se sont installées des stations balnéaires payantes aux noms ronflants » (25), les rues de Beyrouth et les

¹¹² *Ibid.* p. 271.

figures qu'il y croise. En fait, le lecteur peut se construire un kaléidoscope du pays en rassemblant ces paragraphes descriptifs. Cependant, cette image ne comprend que les lieux qui sont en rapport avec l'histoire personnelle du narrateur, un jeune Français qui a vécu quelques années au Liban. Par conséquent, la forte présence des souvenirs personnels pousse le lecteur à considérer ces passages descriptifs comme étant des images vagues dans la mémoire d'un jeune garçon.

Eloignée par la guerre ou par le passage du temps, l'image du pays de l'enfance lutte contre la disparition. L'auteur aborde ce Liban lointain et inaccessible grâce à une thématique très fréquente dans la majorité de ses ouvrages, celle de « l'entrée ». Face à l'imaginaire d'un pays lointain se dresse tout un processus de rapprochement et d'accès à cet espace.

2. L'approche du pays

Pour approfondir l'étude de la description de l'espace dans nos ouvrages, nous nous attarderons aux scènes évoquant les entrées au Liban. Nous nous demanderons comment l'auteur introduit ses personnages dans cet espace qui est la plupart du temps, par rapport à leur histoire personnelle, l'« autre » espace. En d'autres termes, voyons comment le lointain va devenir plus accessible.

Le premier livre publié comprend deux entrées : l'arrivée du personnage français, Marc, à Beyrouth, puis son arrivée chez ses amis, la première étant postérieure à la deuxième dans le récit. Celui-ci s'ouvre en effet sur l'apparition de Marc dans le quartier du narrateur : « Dès qu'il apparut dans la rue en pente, entouré d'enfants de tous âges à qui il avait demandé son chemin [...] » (ICSM, 11). Une apparition intrigante, qui offre d'emblée au lecteur un personnage parfaitement inconnu et qui demande son chemin aux enfants. Il s'agit d'un être entouré d'un mystère, que seul le narrateur peut percevoir : « je le reconnus » (*id.*). Après plusieurs pages, et après

l'élucidation du mystère de cet étranger, le lecteur apprendra le détail de son arrivée à Beyrouth. Effectivement, il s'agit d'une aventure parsemée d'obstacles et de difficultés. Cette aventure commence à Chypre où il manque le bateau pour Beyrouth. Il finit par trouver un caboteur qui accepte de le conduire dans un port libanais. Mais en route, il y a un changement de plan et une nouvelle fois l'arrivée au Liban est interrompue parce que le patron de l'embarcation refuse d'accoster et met le cap sur la Syrie. Marc est laissé sur la petite île de Rouad puis conduit par une petite barque sur le rivage de Syrie. Après cela, il monte dans un taxi qui le conduit aux frontières du Liban. Le voyage est assez impressionnant et entravé d'obstacles. Rien que pour accéder au Liban, Marc a dû endurer un voyage odysséen, comme le suggère d'ailleurs la réaction de Marie, la sœur du narrateur, qui éclate de rire à la suite « de son récit » (ICSM, 26), qui évoque une aventure héroïque plutôt que le parcours d'un ancien copain de classe.

L'arrivée de Marc au Liban restera couverte par des zones d'ombres dans la mesure où son récit est coupé par l'arrivée du narrateur : « Il en était là de son récit lorsque j'étais arrivé » (ICSM, 26). Les événements qui ont eu lieu entre l'accès à la frontière libanaise et l'arrivée chez le narrateur et sa sœur resteront inconnus. Cette atmosphère mystérieuse rime parfaitement avec le comportement de Marc. Cette arrivée énigmatique annonce l'ambiance obscure dans laquelle Marc baignera tout au long de son séjour, que ce soit au niveau de son caractère (« [...] il n'avait aucun avenir et n'était rien de plus qu'une somme d'anecdotes frivoles » [29]), ou du but même du voyage (« Comment ne pas trouver sous un tel ciel la force de mourir » [28])

Dans *Beyrouth ou la séparation*, l'auteur indique à son lecteur la solution pour accéder au pays en évitant les obstacles qui peuvent entraver son chemin : « Il faut arriver à Beyrouth par la mer. C'est de la mer que pour échapper aux brigandages des milices chiites qui contrôlent l'aéroport, les libanais chrétiens venant de Chypre, redécouvrent leur capitale, avant

d'aborder au proche port de Jounieh. » (ICSM, 18). Les indices fournis par l'auteur sont très précieux et très exacts dans la mesure où il avertit le lecteur du danger des milices au Liban et lui fournit en détail le parcours qu'il doit prendre. Cependant, ces informations restent douteuses, de la part d'une personne qui écrit le récit d'un pays lointain et inaccessible. Millet donne des informations précises sur le moyen d'arriver au Liban pour prouver que malgré la distance qui le sépare de cet espace, il garde un lien particulier avec ce pays, un lien qui lui permet de prendre connaissance de détails subtils tels que la confession des milices contrôlant l'aéroport où le parcours suivi par les chrétiens du Liban pour rentrer dans leur pays, et leur attachement à ce pays (un lien que nous comprendrons plus tard quand l'auteur racontera son retour au Liban et sa participation à la guerre civile).

Après toutes ces indications, Millet revient à sa propre expérience, pour nous révéler comment il est entré dans ce pays en 1960. Cette fois, le voyage paraît plus facile que celui de Marc. Millet est arrivé par la mer : « Et c'est par la mer que je la découvris [Beyrouth], un matin de 1960 ». Le verbe découvrir prend une dimension importante dans cette phrase, dans la mesure où il s'agit de la première découverte d'une ville orientale. Malheureusement, la première impression fut décevante pour un enfant de six ans qui s'attendait à découvrir une image qui concorde avec l'imaginaire d'une ville extraordinaire. Beyrouth ne lui a offert qu'un « ciel gris de janvier assombrissant les vagues et l'ocre de vieilles bâtisses et d'immeubles serrés sans ordre sur le front de mer, rendant plus profonde la végétation du grand parc de l'Université américaine, en pente jusqu'au rivage » (B, 19). Millet consacre une description minutieuse à la première image reçue de Beyrouth, une image restituée par les yeux d'un enfant de six ans mais qui garde quand même sa précision. Effectivement, cette description témoigne du premier contact entre l'auteur et une ville qui hantera son imaginaire tout au long de sa vie. On y trouve déjà l'opposition entre le béton, les constructions et la végétation rare de cette ville. De même la couleur grise et le verbe « assombrir » placent la

ville sous le signe d'un nuage de doute, qui fait écho à la difficulté d'attribuer à ce pays une identité précise, préparant le lecteur à une ambiance de mélange et d'incertitude qui règnera tout au long de l'ouvrage. Après le voyage maritime, l'enfant se trouve « A terre », où il sera « saisi » par les premières sensations de ce pays.

La thématique de l'entrée au Liban dans *Un balcon à Beyrouth* prend une dimension assez importante dans la mesure où cette fois, l'arrivée dans ce pays répond à une dimension plus réelle, puisque l'auteur raconte son retour physique après tant de retours oniriques. C'est surtout un retour proche, par opposition à une mémoire lointaine nourrissant une rêverie du retour. Cette fois, la description devient directe, à travers laquelle l'auteur est censé retranscrire un retour tant désiré et attendu. On peut parler dans cet ouvrage d'un récit de voyage, dans la mesure où le lecteur accompagne l'auteur dans les différentes étapes de son itinéraire.

Un balcon à Beyrouth s'ouvre sur un retour insolite au Liban : « Je suis retourné à Beyrouth mille fois, en songe, en écrivant, en contemplant des décombres. » (BB, 93). Millet affirme avoir gardé un lien avec ce pays même si ce lien fut imaginaire. L'opposition sémantique entre « je suis retourné à Beyrouth » et « en songe » crée un doute qui intrigue le lecteur et le pousse à s'intéresser de plus près à cette relation entre Millet et le Liban, qui associe la présence et l'absence. On peut parler d'un retour virtuel, d'une présence associée au monde fictif des songes et de l'écriture. A ces retours fictifs s'oppose un autre beaucoup plus réel. Il s'agit de la description du retour de Millet au Liban après plusieurs années d' « exil ». La description du retour commence juste avant l'atterrissage de l'avion à l'aéroport de Beyrouth. Pour la première fois, l'arrivée au Liban n'est pas soumise à l'imaginaire du voyage maritime. Le narrateur s'y rend par avion et décrit l'ambiance qui y règne. Le pays vit depuis quelques années une « étrange paix » qui a permis à l'auteur de s'y rendre après une longue guerre civile. L'auteur ne subit plus l'atmosphère de défiance qui régnait lors du rituel de l'arrivée dans l'ouvrage précédent (*Beyrouth ou la*

séparation). Au contraire, l'approche de Beyrouth crée une ambiance euphorique: « A mesure qu'on s'approche de Beyrouth, les gens se hèlent, se retrouvent, bavardent, assis sur le rebord des sièges, se montrent les cravates et les parfums qu'ils viennent d'acheter ; ils applaudiront quand l'avion se sera posé. » (BB, 94). Déjà, dans l'avion, les gens se comportent comme s'ils fêtaient un évènement particulier. Ce ravissement concorde parfaitement avec l'enthousiasme de l'auteur impatient de retrouver cette terre dans les mêmes circonstances que lors de son premier voyage : un pays calme qui vit dans la « paix ». Son bonheur s'amplifie lorsqu'il se fond dans cet espace, entamant un dialogue en arabe avec l'hôtesse qui « a cru qu' [il] étai[t] libanais ». L'émotion du narrateur atteint son apogée lors de l'atterrissage, au moment où il perçoit les lumières et la côte de Beyrouth. Un moment très fort exprimé par le dénouement de la gorge et par les « larmes ». Ce qui nous renvoie à une phrase de Perec évoquant la dimension affective de la traversée des frontières, même s'il s'agit de l'arrivée dans un pays étranger plus que du passage d'une frontière à proprement parler. Mais l'idée reste la même : « Les pays sont séparés les uns des autres par des frontières. Passer une frontière est toujours quelque chose d'un peu émouvant »¹¹³.

Après toute l'émotion vécue dans l'avion, le narrateur arrive à Beyrouth, l'avion se pose sur terre et l'émotion cède la place à la description des objets et des visages rencontrés dès la sortie de l'avion. Il s'agit d'une atmosphère plus lourde que celle vécue dans l'avion. D'abord à la « nuit turquoise, puis violette » (BB, 94) s'oppose une nuit « singulièrement noire », hantée par des visages inconnus. D'autres mots viendront accentuer cette atmosphère sombre tels que : « funéraire », « cercueil », « air sombre », « arme »... Le narrateur est confronté à des rapports humains peu accueillants, et plus tard à une ville qui garde la mémoire de la guerre. La présence de l'armée syrienne, les portraits des hommes

¹¹³ Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 1974, p. 99.

politiques et religieux, les immeubles en ruine de la ligne de la démarcation participent de ce décor hostile.

Cependant, le narrateur refuse de se plier à cette ambiance morose, il continue son chemin, traverse les lumières orange de la place du Musée, puis telle une vision il aperçoit Achrafiyé, le quartier dans lequel il a passé son enfance au Liban : « Cette arrivée a quelques chose d'hallucinant et de très doux » (BB, 95) affirme-t-il. On assiste à une sorte de parcours initiatique, durant lequel le narrateur traverse différentes étapes pour atteindre finalement l'espace désiré. Cet espace est mis en exergue grâce à son encadrement par la fenêtre de la voiture qui le transporte : « Fenêtres ouvertes sur la ville et sur les collines. » (95). Le paysage est transformé en un tableau contemplé par le narrateur.

Dans *L'Orient désert*, le narrateur décide de se rendre au Liban dans une tentative de « remonter à la source pour s'y aveugler » (OD, 17). Le récit se déroule dans un espace fortement connoté symboliquement. Le Liban est plus qu'un lieu de mémoire. C'est un endroit où l'on peut, grâce à la foi et au désir, être soi-même, comme l'affirme d'ailleurs le projet de l'auteur : « [...] à Beyrouth ; je ne serai pas qu'un simple rêveur tenant par la main l'enfant qu'il a été. Je marcherai vers l'Orient de ma foi et de mon désir, au cœur lumineux de ce que j'ai été comme de ce que je suis. » (16). L'arrivée dans ce lieu, dans cet espace paradisiaque, se caractérise par un schème ascensionnel annoncé dès le début de l'ouvrage. La première page évoque le début du voyage vers le Liban. Le narrateur se trouve à l'aéroport pour se rendre à Beyrouth. Il utilise tout un lexique pour retranscrire cette élévation qui renvoie au voyage vers l'Orient : « L'escalier mécanique [...] est d'une hauteur vertigineuse », « La tête se redresse pour voir se soulever ces marches d'acier [...] avant de s'abandonner à l'élévation grinçante ». Ce passage annonce le projet du narrateur : « remonter à la source » (17). Même au moment de l'écriture de l'ouvrage, l'auteur s'est aménagé une « haute chambre » qui concorde avec l'imaginaire ascendant de son projet littéraire. Si l'auteur s'est lancé dans un projet qui paraît

absurde (aller vers un espace où l'on peut s'élever), c'est dans le but de remédier à sa situation actuelle, traduite par la confession suivante : « Pourquoi ne pas avouer tout de suite dans quelles ténèbres je vis ? » (16). Au schéma ascensionnel rêvé s'oppose une situation actuelle de stagnation. On note une opposition entre la situation actuelle « réelle » et la situation future « désirée ». Le narrateur retrace les événements qui l'ont poussé à faire ce nouveau voyage au Liban. En effet, une femme l'avait quitté et il cherchait à compenser ce sentiment d'abandon par les retrouvailles avec « la fiancée du Cantique », le Liban.

L'errance, le manque, la guerre et l'amour sont les thèmes déclencheurs de ce retour. Ils accompagneront le narrateur durant son voyage et certainement tout au long de son livre, dans la mesure où un « tel livre demande le renoncement, la répudiation, l'errance, le désert » (OD, 16). Après une période tourmentée et solitaire (« Je pleurais silencieusement. J'ai passé une nuit seule », « J'écoutais en pleurant la musique [...] Je délirai muettement. J'étais seul. ») et après plusieurs passages d'une ville à l'autre (« cité Bergère », « Corrèze », « une vieille bastide du Tarn », « Toulouse », « à Albi », « à Montauban »), le narrateur s'est aperçu que « le Liban était le seul endroit où [il pourrait] cesser de se précipiter au bas de [s]oi-même » (28). Et après cette agitation, il a pris le premier vol commercial pour Beyrouth, via Amman. Le voyage au Liban est ainsi une sorte d'aboutissement. Après tant d'errance, le narrateur se réfugie dans un espace rassurant. On découvrira plus tard que plusieurs éléments participeront à la construction de l'image rassurante de ce pays, des éléments d'ordre personnel ou général. Le voyage vers ce pays annonce une attitude différente de la part du narrateur, qui dès lors a « vécu dans une calme hébétude », par opposition à ce qu'il endurait en France.

L'arrivée au Liban dans *La Confession négative* se présente plutôt comme une arrivée traditionnelle: « [...] descendant de l'avion de la Middle East Airlines, en Août 1975 » (CN, 15). On ne retrouve pas les étapes et les obstacles rencontrés lors des voyages précédemment

racontés. L'arrivée au Liban est résumée par cette phrase banale, mais qui introduit l'auteur dans un espace de guerre et de mort. Cependant, l'enthousiasme du narrateur transforme la guerre en une chance de découvrir des pulsions fondamentales de l'être et particulièrement de l'écrivain.

Après s'être libéré de sa « confession négative », Millet publie un nouveau récit, *Brumes de Cimmérie*, qui retrace une nouvelle aventure au Liban. On se demande si cette fois on peut parler « d'entrée » dans le pays, dans la mesure où on note une relation plus proche avec lui (sachant que l'auteur y passe des séjours de plus en plus longs.) Ce rapport étroit se manifeste par l'absence de la scène évoquant l'arrivée au Liban. Pour la première fois, le narrateur ne raconte pas comment il est entré au pays. Immergé dans cet espace et souhaitant s'y fondre, il entame son ouvrage en décrivant une journée pluvieuse à Beyrouth, et enchaîne par la description du pays et par l'évocation des souvenirs s'y rapportant. Le thème de l'entrée apparaît sous une autre forme, à l'intérieur du pays même, comme si le narrateur devait toujours franchir de nouveaux seuils pour tenter de rejoindre le Liban de l'enfance.

Après le récit de son errance à travers les rues de la ville, le narrateur s'élève au-dessus de Jbeil, vers Afqa puis vers le Laqlouq, où il pourra visiter l'hôtel de Shangri-La dans lequel il avait séjourné, enfant, avec sa famille. L'entrée dans cet espace est révélée par la phrase suivante : « Il [l'hôtel] est ouvert, mais désert ; je fais quelques pas dans la pénombre de l'entrée — pénombre qui est un des souvenirs majeurs que je garde de l'hôtel, » (BC, 36). Après son intrusion dans l'espace, le narrateur décrit soigneusement sa visite des étages de l'hôtel : le tapis, le couloir, les chambres... Cette description le mène jusqu'au souvenir de sa mère : « Je scrute l'ombre où susciter ma mère qui était heureuse, là, en vacances avec moi » (37). Lors de cette visite, un autre seuil apparaît, mais cette fois il s'avère infranchissable : « Cette porte devant laquelle je me tiens, je ne la pousserai pas, cette fois-ci » (*id.*). Effectivement, l'acte de traverser cette

porte contient une charge affective trop forte, dans la mesure où il engage le narrateur dans une expérience douloureuse :

Ouvrir la porte de cette chambre en 1997, m'aurait sans doute jeté dans l'obscurité du temps [...]. Ouvrir cette porte en ce mois d'avril neigeux, c'eût été me retrouver non pas devant ma mère et mon frère, [...] mais devant l'enfant que j'ai été et que ce couloir quasi obscur suffit à susciter. (BC, 38)

Cette approche de l'espace transitoire évoque le « seuil douloureux »¹¹⁴ dont parle Aïcha El Basari à propos de Genet. Chez El Basari, le seuil déchire le personnage à l'espace intérieur protecteur pour le confronter à l'espace extérieur, celui de l'aventure et de l'inconnu. Toutefois, chez Millet, la douleur consiste dans le mouvement d'intrusion dans l'intimité la plus profonde, qui devient plus menaçante que le froid et l'errance du dehors. Le narrateur appréhende l'entrée dans l'espace intérieur qui est placé sous le signe de la pénombre dès le début du passage : « je fais quelques pas dans la pénombre de l'entrée », nous prévient-il.

La fin de *Brumes de Cimmérie* se distingue par une entrée dans un espace très symbolique, l'ancien chantier dans lequel le père de Millet travaillait au Liban : « J'ai ri [...] avant d'en revenir à la galerie principale dont la grille est entrouverte, et où j'ai pénétré, retrouvant la voûte de ciment... » (133). Evidemment, l'accès à cet espace a été préparé depuis plusieurs ouvrages. Depuis *Un balcon à Beyrouth*, lors de la visite du sud du Liban, le narrateur évoque sa prédilection pour cette ville, Jezzine, qui reste pourtant inaccessible :

Je n'ai jamais été heureux dans le Sud, sauf à Jezzine, la chrétienne, qui soudain se redéploie en moi, au sommet de sa falaise. C'était un des points stratégiques des grands travaux dont s'occupait mon père. [...] Mais nous n'irons pas à Jezzine. La route est coupée au-dessus de Saïda et la région contrôlée par l'armée du Liban-Sud. (BB, 163, 165)

¹¹⁴ Aïcha El BASARI, *L'Imaginaire carcéral de Jean Genet*, L'Harmattan, Paris, 1999.

Dès le début de l'œuvre de Millet cette ville est placée sous le signe de l'interdit. A plusieurs reprises, le narrateur se tient près de cet espace mais n'arrive pas y accéder. Cette interdiction se déploie dans *Brumes de Cimmérie*, où le narrateur attend longtemps le « laissez-passer » qui lui permettra de visiter Jezzine : « [...] j'ai gagné la place Sassine pour descendre vers l'hôtel Alexandre où le laissez-passer n'était pas arrivé » (BC, 74). Après une longue attente, le précieux document est octroyé au narrateur :

Mon retour à l'hôtel, à pied, par des rues écartées qui m'avaient mené dans une obscure boucle du temps, un peu comme en un bras de rivière endormi, au-delà du cours principal, sous des arbres, m'avait été favorable : le laissez-passer m'attendait... (BC, 115).

« Le laissez-passer m'attendait », cette phrase sonne comme une délivrance tant attendue après maintes épreuves. Cette fois, le passage prendra une dimension très symbolique dans la mesure où le personnage ira à la rencontre de son passé dans le tunnel ténébreux du chantier. Effectivement, l'accès à cet espace prend la forme d'une descente aux enfers, ce que suggère la phrase suivante : « Plus que le pauvre Minotaure, c'était l'obscurité qui m'effrayait, et, d'avantage, le bruit infernal [...] » (134). Cependant, cet espace funeste porte en lui une dimension génératrice, comme le signale le verbe « être » répété à plusieurs reprises et sous plusieurs formes : « comme dans le cœur d'un père monstrueux qui m'obligeait à habiter cet orage souterrain, à être tout à la fois ce que j'étais, et ce que j'avais été, et ce que je serai ou que je ne serai pas... » (135). La descente aux enfers engendre une renaissance, et une prise de conscience de l'existence par cet homme qui vient de franchir le plus ultime des seuils de l'extérieur et de l'intérieur, celui du temps.

La présentation des arrivées des personnages de Millet au Liban, laisse deviner une différence capitale entre ces voyages. On distingue deux sortes d'arrivée : en bateau et en avion. Cette distinction n'est pas gratuite dans la mesure où chaque type d'arrivée est associé à un imaginaire particulier. L'arrivée maritime est évoquée dans *L'Invention du corps de saint Marc* et dans *Beyrouth*. Dans *Un balcon à Beyrouth*, *L'Orient désert* et *La Confession négative*, le personnage atteint le pays par voie aérienne. Cette différence « phénoménologique » dans l'approche du pays recouvre une opposition essentielle : enfance/adulte. Cette différence apparaît clairement dans *L'Orient désert*, à travers lequel le narrateur évoque deux arrivées au Liban : l'arrivée récente du narrateur adulte que nous avons déjà évoquée plus haut, et qui a lieu en avion, et le récit d'une autre arrivée en 1982, qui cette fois se passe en bateau. Il quitte la Bretagne et se rend à Paris où il espère obtenir l'autorisation de se rendre au Liban. Une longue attente préludera au voyage vers Beyrouth en bateau. Le pays n'est pas accessible directement, il va falloir y arriver en passant par Chypre. Une dernière étape avant d'atteindre au petit matin le port de Jounieh, sans oublier que cette arrivée matinale ressuscite le souvenir du premier voyage au Liban « comme en ce matin de janvier 1960, où [il a] découvert Beyrouth » (OD, 26).

Effectivement l'arrivée maritime est associée à ce souvenir d'enfance du premier voyage au Liban, auquel s'oppose une approche plus lucide, celle de l'adulte qui tente de rejoindre une image moins romantique du pays. L'arrivée au Liban en avion attribue au voyage une dimension plus réaliste et par conséquent une vision plus concrète du pays.

3 - Le Liban retrouvé

Par opposition à l'imaginaire suscité par le lointain, l'œuvre de Millet s'intéresse à un espace plus réel, celui visité lors des voyages de retour. En effet, l'espace qui était synonyme d'absence est devenu présence. Notons

que l'effet de réel revendiqué dans un récit repose sur la vraisemblance en tendant à exclure l'extraordinaire. Evidemment, ce dernier devient minime avec la réduction du décalage entre l'auteur et l'espace décrit. Quand l'auteur décrit un espace proche, présent, la marge accordée à l'imaginaire est réduite pour laisser place à une ambiance plus réaliste. Cette tendance se manifeste clairement dans les « ouvrages de retour », tels que *Un balcon à Beyrouth*, *L'Orient désert* et *Brumes de Cimmérie*, dans la mesure où la description du parcours du narrateur prend le dessus sur la narration du souvenir d'un pays absent, sans toutefois l'effacer complètement. Dans certains récits de notre corpus, la place accordée au souvenir peut être réduite, mais elle ne disparaît jamais. Il y a toujours cette tendance à tisser un lien avec le temps révolu, et le souvenir apparaît comme le moyen idéal pour atteindre ce but. Les résurrections de la mémoire apparaissent comme un élément fondamental dans le parcours des personnages et dans la perception de l'instant même. Elles accordent à l'élément décrit une continuité dans le temps et par conséquent une image plus complète.

Dans *Ecrivains-voyageurs*, Cédric Fabre parle de l'art de se perdre dans les rues d'une ville ou d'un pays. Pour expliquer cette faculté, il cite Jean-Pierre Sicre : « Le "bon" voyageur, cherche la conscience de son propre itinéraire. Cela a quelque chose à voir avec l'expérience de la mort. L'écrivain-voyageur ne trouve jamais sa place, sinon il arrêterait de voyager. »¹¹⁵. Cette citation aborde une idée très intéressante, celle du rapprochement entre l'errance, traduite par l'expression « ne trouve jamais sa place », et la « conscience ». Effectivement partance et errance s'annoncent comme le but des auteurs qui se lancent dans la quête et dans la découverte. Cependant, le déplacement dans l'espace et la proximité avec le lieu qui hante l'imagination permettent une prise de conscience de soi. Le « là » offre à l'écrivain la chance de se repérer au moins dans l'espace, dans l'espoir de remédier à la hantise de l'absent et du lointain. Le texte qui évoque un espace « proche » et abordable est soumis à un imaginaire particulier. L'écrivain écrit et décrit un lieu accessible à ses

¹¹⁵ Cité par Cédric FABRE, *Ecrivains-voyageurs*, adpf, 2003, Paris, p. 19.

propres sens, un pays qu'il peut voir, sentir et écouter. Evidemment, le fantasme lié à cet espace s'évapore petit à petit et c'est surtout le processus du souvenir qui sera modifié.

Les voyages de Millet au Liban sont souvent marqués par le désir de ressusciter le passé. Ses souvenirs seront fondés sur des éléments et des endroits rencontrés lors de ses promenades dans ce pays. Le processus de la mémoire rapproche le souvenir de la réalité qui le suscite. Cette proximité avec l'espace décrit offre une multitude de privilèges à l'écrivain. On pense surtout à sa position. Il s'agit en fait du rapport à l'espace traduit par la « place » occupée par le personnage qui décrit et qui rapporte des informations. Cette place varie d'un ouvrage à l'autre et parfois d'un paragraphe à l'autre. L'observation de ce changement de position selon les situations nous laisse penser qu'il n'est pas gratuit, mais au contraire très significatif. Etre au cœur du paysage décrit ou au contraire se situer bien au-delà de cet espace, influence forcément le résultat de la description.

Pour commencer, nous nous attarderons sur la position du narrateur dans les récits autobiographiques consacrés au Liban et plus généralement à l'Orient : *Beyrouth ou la Séparation*, *Un balcon à Beyrouth*, *L'Orient désert* et *Brumes de Cimmérie*. Nous tenterons de comparer les situations générales de l'écriture par un tableau :

	<i>Beyrouth ou la séparation</i>	<i>Un balcon à Beyrouth</i>	<i>L'Orient désert</i>	<i>Brumes de Cimmérie</i>
Espace	Le Liban : espace lointain	Le Liban : espace proche	L'Orient : espace proche	Le Liban : espace proche
Temps	Avant la guerre	Après la guerre + Avant la guerre	Après la guerre	Après la guerre + Avant la guerre
Contenu	Souvenir de l'enfance	Observation de l'adulte + Souvenir de l'enfance	Observation de l'adulte	Observation de l'adulte + Souvenir de l'enfance

Ce tableau nous permet de souligner une certaine évolution dans le parcours du narrateur. En prenant en considération les trois premiers ouvrages, on distingue une cible qui devient de plus en plus proche. L'espace lointain devient de plus en plus accessible et le présent se substitue au passé, l'observation directe se substitue au souvenir. Cette évolution dans l'espace et dans le temps n'est qu'une face d'un projet plus large qui concerne l'évolution du sujet. Cependant, le dernier ouvrage *Brumes de Cimmérie*, vient briser cette lignée en reproduisant le schéma d'*Un balcon à Beyrouth*, rappelant une certaine hantise qui restera à jamais associée au pays de l'enfance.

Dans *Beyrouth ou la séparation*, l'auteur évoque la distance qui le sépare de cet espace. Tout au long de l'ouvrage, Millet décrira un espace qui n'est présent que dans sa mémoire, d'où d'ailleurs l'absence de toute indication sur la position du narrateur par rapport à l'espace décrit. Les lieux sont décrits indépendamment de toute intervention de l'auteur, ce dernier se situant à l'extérieur du paysage qu'il décrit. Cependant, si ce récit a pu se construire, c'est grâce à une autre forme de la présence de l'auteur : celle de l'enfant qu'il fut. On observe un jeu de substitution de l'auteur qui, absent complètement de l'image qu'il compose du Liban, ne cesse de mettre en exergue les impressions et les images perçues lors de son enfance. Millet évoque par exemple la vue qu'il avait enfant de sa terrasse : « J'ai toujours regretté le dernier étage de l'appartement du Parc des Pins, de la terrasse duquel on avait vue sur la montagne et les neiges du Sannine » (B, 31). Cette position trouve son écho dans les autres ouvrages de Millet : une position élevée qui lui permet de donner une

image plus complète du paysage décrit. D'où le sentiment de malaise que l'auteur ressent dans les endroits étroits et fermés : « J'étais à cet époque, si à l'étroit en moi-même que je marchais souvent tête baissée, et précipitamment [...]. Je relevais la tête dans les avenues plus larges, et moins passantes, comme celle de la corniche... » (B, 29). L'attitude de l'auteur est fortement marquée par l'espace qui l'entoure. Les espaces fermés deviennent oppressants et handicapent sa capacité d'observer. En revanche les lieux élevés et ouverts l'invitent à se lancer dans une aventure d'observation, de découverte et de contemplation. L'espace étroit crée une limitation qui se répercute sur l'esprit. Quand l'auteur est incapable de regarder librement, il est incapable d'observer et de réfléchir nettement. La vue ici devient synonyme de vision et de réflexion.

C'est pourquoi dans l'ouvrage suivant, *Un balcon à Beyrouth*, l'auteur va se choisir une place stratégique pour voir facilement l'espace décrit. Il s'agit d'un moyen de maîtriser cet espace qui fut longtemps synonyme de privation et d'absence. Enfin, la « ville est là, en bas » (BB, 99), affirme l'auteur dans une tentative de ramener au plus près de lui ce pays tant désiré. A plusieurs reprises, il souligne sa position élevée par rapport au paysage ou à l'objet décrits, composant un hymne aux hauteurs, comme le montrent les expressions suivantes : « les hauteurs magnifiques » (186), « On pourrait se croire sur une colline de Rome » (184), « sur le balcon [...] j'ai été si profondément heureux en fin d'après-midi, dans le brouillard qui montait de la côte et qui, déroband jusqu'aux proches vergers en terrasses, s'arrêta au balcon » (178).

Après son arrivée et après un dîner avec les E. et quelques autres personnes, l'auteur entamera avec son compagnon de route, désigné par la lettre O., une visite du pays chargée d'émotions et de souvenirs. Plusieurs expressions indiqueront le parcours des deux visiteurs. Le lecteur va pouvoir imaginer plus facilement le voyage de Millet au Liban, grâce aux précisions topologiques : « Nous descendons par des ruelles étroites » (108), « Je me retourne vers le musée [...] Je scrute le moindre

mur, balcon ou fenêtre » (113), « Remonter la ligne de démarcation, depuis Chiyah jusqu'à la place des Canons et au port » (118), « Nous passons à l'Ouest, par des ruelles sombre » (121), « Nous avons changé de secteur ; nous sommes moins à l'aise » (126), « Nous nous hâtons vers Ras-Beyrouth et vers la mer, que nous n'avons pas encore vue » (129), « Nous descendons vers le port, par des ruelles étroites, entre de vieux immeubles ocre » (149), « Nous tournons dans la rue Pasteur, puis dans l'avenue Charles-Helou » (150), « Nous roulons vers Nabatiyé. » (167), etc. On assiste ainsi à une boulimie de lieux. L'auteur exprime son besoin de visiter Beyrouth et de se la réapproprier. Il ne cesse d'affirmer qu'il est au Liban, qu'il se déplace librement dans cet espace tant rêvé et tant désiré. Il s'agit d'un changement complet de registre de description par rapport à *Beyrouth ou la séparation*. Loin de décrire les images d'un pays lointain, *Un balcon à Beyrouth* évoque les détails du parcours de « l'épreuve du retour », comme l'affirme l'auteur lui-même.

Cet ouvrage ne prétend donc pas évoquer un voyage touristique quelconque : au contraire, il s'agit d'un voyage exceptionnel orienté vers le passé. D'où d'ailleurs les liens que l'auteur va tisser avec son enfance, à la rencontre des espaces visités. Ces liens se disent à travers des phrases telles que : « Dans le lointain, un demi-cylindre blanc, allongé : une église, dans Badaro, datant des années cinquante, qu'il me semble reconnaître » (BB, 107), « Mélanie la douce fille des E., me guide dans les étages vers les salles [de cours] où j'ai connu l'ennui, l'humiliation, de rares joies, la condition d'élève médiocre et rêveur » (108), « Et devant ces façades jaunâtres [...] je retrouve mon dégoût d'autrefois » (109), « Ma mémoire est sollicitée à une vitesse qui m'étourdit. Je reconnais cet édifice, dont j'ignore la fonction » (113), « Autrefois vaste et ceint de hauts murs, ce parc, où je voyais avec beaucoup d'imagination une partie de l'ancienne forêt de pins décrite par Guillaume de Tyr » (115), etc. Tous ces indices et biens d'autres participent à la création d'un espace qui rassemble en lui le présent et le passé : un présent traduit par les détails de la visite du pays sorti de la guerre, et un passé représenté par des souvenirs qui ne cessent

de hanter chaque coin de ce pays. Dans cette ville, le présent se trouve incapable de détruire le passé, ce dernier est indestructible parce qu'on ne peut pas l'atteindre.

Dans *L'Orient désert*, on retrouve le motif du balcon dès la première scène libanaise évoquée : « Je suis assis au crépuscule, à Sioufi, sur la colline d'Achrafiyé, dans la chaleur moite de Beyrouth, sur le balcon d'un ami qui part à l'aube et ne rentre qu'à la nuit » (OD, 31). L'auteur atteint cette posture élevée après le tourbillon d'errance dans lequel il a été pris juste avant son arrivée au Liban. Face au monde sombre et hostile dans lequel il baignait, il va connaître dans l'appartement situé à Sioufi une ambiance de purification et d'éclaircissement. La première expression, « je suis assis au crépuscule », suggère la posture d'un artiste dans un moment d'inspiration. De plus l'auteur, se tient sur le balcon d'un appartement situé sur une colline, une posture qui renvoie à l'imaginaire d'un roi gouvernant ce paysage. Une nouvelle fois, le sens de la vue prend une dimension symbolique dans la mesure où l'observation d'un espace connotera sa possession. Mais la posture de l'auteur est aussi faite d'humilité et de dépouillement, à la manière d'un ermite : « je vis nu, seul, silencieux comme un chat, dans un clair et vaste appartement » (*id.*).

Le récit sera une sorte de confrontation entre le sujet et l'espace, l'auteur ne cessant de souligner sa proximité ou même sa fusion avec le pays. La position du narrateur par rapport au paysage décrit est évoquée à plusieurs reprises, pour souligner une passion pour les hauteurs, pour ces espaces qui procurent plus qu'un simple point d'observation. La position élevée rejoint la symbolique de la pureté, mais aussi de la clairvoyance : cet être qui aspire aux hauteurs s'avère doté d'une certaine lucidité, loin de l'obscurité de l'ici-bas. Le narrateur souligne à plusieurs reprises une ambiance euphorique associée à ces hauteurs : « La terrasse, c'est avant tout le surplomb – et je la veux nue, le ciel couvert, la vie lointaine, là-bas le long de la route côtière » (OD, 46). Cette ambiance s'oppose à une thématique de descente infernale : « Je suis né en

hauteur. Je suis de ceux qui sont descendus d'un haut plateau pour aller dans les villes. Depuis, je soupire après les hauteurs. » (*id.*), « Ainsi nous sommes des êtres de verticalité, des terrasses, des montagnes, toutes "magiques " » (58). La magie de ces espaces surélevés réside dans le privilège de la vision et de la solitude qu'ils offrent au visiteur.

Outre cette prédilection pour les espaces élevés dans *L'Orient désert*, on assiste à un nouveau rapport à l'espace. Les lieux décrits sont des lieux de passage et non pas de séjours : il y a nécessairement mobilité de l'observateur. Millet quitte Beyrouth pour quelques visites dans différentes villes libanaises puis pour la Syrie. C'est ainsi que des points de vue se multiplient à l'intérieur même de ce qu'on pourrait considérer globalement comme un seul paysage. Et s'ils se multiplient, c'est parce que l'auteur y prend plaisir. Evidemment, on perçoit clairement l'amour de Millet pour ce qu'il décrit et son désir de le faire partager. Le mot n'est pas trop fort dans la mesure où l'écriture d'un paysage suggère le sentiment de sa qualité, comme s'il était une entité vivante, une âme et pas un simple assemblage d'objets physiques. On note une affinité entre l'homme et le lieu décrit, un sentiment humain à l'égard du paysage, ce qui nous permet de nous attarder sur la fusion de l'esthétique et de l'affectif, dans la mesure où il n'y aurait point de description s'il n'y avait d'abord un sentiment.

Pour mieux comprendre l'attachement affectif au Liban, faisons un détour par le voyage de Lamartine en Orient. Il vient de décrire, dans la deuxième partie de son voyage, la vallée de Hamana :

J'ai vu Naples et ses îles, les vallées des Apennins et celles des Alpes, de Savoie et de Suisse : mais la vallée de Hamana et quelques autres vallées du Liban effacent tous ces souvenirs [...]. C'est de ce contraste incessant que naissent le choc des pensées et les impressions solennelles qui font du Liban des montagnes de prière, de poésie et de ravissements !¹¹⁶

¹¹⁶ LAMARTINE, *Voyages en Orient*, op. cit., p. 215.

Dans ce passage on découvre comment un auteur approfondit les raisons de son attachement à un pays. Il part de la réalité concrète qu'il a sous les yeux, et formule son admiration en termes spiritualistes. Son admiration pour les arbres et particulièrement les cèdres de ce pays relie le matériel et le spirituel, l'horizontal et le vertical. Denise Brahimi, dans un texte intitulé « Voyage et paysage » (sur le Liban de Lamartine et le Sahel de Fromentin), évoque cette relation existentielle qui unit Lamartine à ce pays. Après la mort de sa fille, ce paysage devient pour lui synonyme de l'éternel. Il évoque la création du monde et « communique [...] un sentiment religieux qui est pour lui l'autre nom, d'ailleurs explicite, de l'impulsion donnée à la création poétique. Contempler le paysage libanais, pour Lamartine, c'est se sentir poète, incité à l'être ou justifié de l'être, c'est éprouver l'évidence de la poésie comme forme supérieure - en même temps que sa manière personnelle - d'être au monde »¹¹⁷.

L'évocation du rapport particulier qu'entretient Lamartine avec le Liban, n'est pas gratuite dans le déroulement de notre étude. En effet, des traits communs apparaissent avec les écrits de Millet sur le Liban et surtout avec sa description de ce pays. Il s'agit en fait de cet aspect spirituel qui enchante l'auteur et le captive. Le contact direct avec le paysage libanais suscite l'envoûtement de l'observateur qui est pris sous le charme. Un charme qui sera remis en question, dans la mesure où il n'est pas le fruit d'une beauté exceptionnelle. Millet et Lamartine ont rencontré l'altérité dans ce pays sans le rendre exotique, car ils se sont découverts grâce à des affinités avec cet espace. L'autre pays s'est avéré vivable et désirable. C'est un espace connu qui n'est pas placé sous le signe des rêveries fantasmatiques. Le récit d'une telle rencontre dégage un accent de vérité, et c'est cette vérité qui nourrit leur texte.

¹¹⁷ Denise BRAHIMI, « Voyage et paysage. Le Liban de Lamartine et le Sahel de Fromentin », in György TVERDA (dir.), *Ecrire le voyage*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, Paris, p. 85.

Les écrits de Millet présentent un aperçu riche et diversifié du Liban, de ce pays qui est loin d'être cerné par une description traditionnelle. En partant de la simple observation du pays nous avons découvert l'importance du regard posé sur lui et par conséquent du rôle de l'auteur qui a capté bien plus que des images de l'espace. On assiste à l'élaboration des fonctions des lieux, de cette faculté de découvrir la symbolique d'un espace qui n'est plus une entité neutre, mais un lieu vivant. L'écriture va pouvoir dégager l'interaction entre l'individu et son espace pour mettre en place un cadre de vie plus explicite.

Pour mieux cerner ce cadre de vie, nous allons nous attarder à un élément fondamental dans l'œuvre de Millet, le thème de la ville et particulièrement celle de Beyrouth. Cet espace occupe une part très importante dans le parcours des personnages, et renvoie une image condensée du pays, de ses conflits et de ses énigmes.

Chapitre II

La ville de Beyrouth

La ville est le lieu de la convivialité et des tensions, lieu du brassage et de l'exclusion, lieu d'échange ainsi que lieu d'isolement. Ce sont toutes ces tensions antagonistes qui font des villes l'endroit propice de l'invention, de l'insolite, de la transgression et surtout de la découverte. C'est là où se rassemblent toutes ces différences que l'on pourra découvrir un sens : là où il y a différence, il y a sens.

C'est pour ces raisons que nous avons choisi d'accompagner tout au long de cette partie l'aventure de Richard Millet à travers les rues de Beyrouth. A cela s'ajoute le rapport particulier qu'entretient Millet avec cette ville : « Beyrouth est avant tout pour moi un monde sonore dont découlent toutes les synesthésies [...]. Réconcilier les sens et les événements errants sur l'échelle du temps, voilà ce que je peux encore faire à Beyrouth [...] »¹¹⁸. Cette ville qui paraît être détentrice d'un pouvoir singulier – celui de réconcilier les temps – présente d'autres particularités. Les écrits de Millet mettent en exergue une ville qui se déploie sous des aspects différents. En effet, sa représentation échappe à une image précise. Nous tenterons de découvrir Beyrouth de plus près en nous attardant dans un premier temps à la description d'une *ville divisée*. Dans un deuxième temps, cette division évoluera vers un concept plus unifiant, celui de la *ville cosmopolite*. Dans un troisième temps, cet espace développera une relation particulière avec l'élément féminin : nous découvrirons Beyrouth en tant que *substitut de la femme insaisissable*.

¹¹⁸ Richard MILLET, *Fenêtre au crépuscule*, op. cit., p. 65.

A - Une ville divisée

En considérant de plus près les ouvrages de Millet qui évoquent la ville de Beyrouth, le lecteur identifie plusieurs divisions au point de se demander s'il s'agit de la même ville. Pour aborder cette partie, nous citerons Jad Tabet qui essaye d'expliquer la particularité de cette ville :

Sept fois détruite et sept fois reconstruite ainsi que l'affirme la légende, Beyrouth se réveille tous les matins comme si elle venait de naître. Etrange ville qui semble avoir toujours vécu en ignorant superbement son passé, tout en refusant de se représenter son avenir.¹¹⁹

« Destruction » et « construction », « passé » et « avenir », des termes clés dans l'histoire d'une ville qui a connu tant de guerres et de changements au point de ne plus pouvoir se définir. Beyrouth est soumise à des tensions qui la déchirent et qui perturbent son identité. Cet éclatement s'est produit après la guerre civile, une guerre qui a divisé le pays pendant trente ans, entre voisins du même quartier et membres d'une même famille. Une division au vrai sens du terme, qui a séparé ce qui fut uni. Or ce monde serein qui fut perturbé n'est autre que l'espace paradisiaque dont Millet fut chassé. Effectivement, l'enfant a perdu cet espace paisible à cause de la scission qui a frappé le Liban. Par opposition au monde harmonieux dans lequel l'enfant baignait, une division affecte plusieurs aspects de la vie à Beyrouth. A travers les différents ouvrages, nous distinguerons une division géographique, religieuse et sociale de la ville.

Nous partirons d'une division fondamentale au sein de Beyrouth, celle de « Beyrouth-Est », et « Beyrouth-Ouest ». Cette distinction est le produit direct de la guerre civile, qui a désuni le pays par la ligne de démarcation. On distingue deux villes rivales à l'intérieur d'une même ville. Cette rivalité apparaît dès le premier roman de Millet, *L'invention du corps de saint Marc*,

¹¹⁹ Beyrouth la brûlure des rêves, op. cit., p. 8

dans lequel le narrateur évoque l'ennemi qui se trouve de l'autre côté : « De l'autre côté d'une petite place, nos adversaires tenaient un groupe de maisons à demi ruinées » (ICSM, 81). Conscient de cette division, l'auteur prend parti et affiche tout au long de ses ouvrages son appartenance au camp de « Beyrouth-Est ». Un penchant qui peut paraître absurde pour un Français qui n'a vécu que quelques années d'enfance au Liban. Cependant, l'attachement de Millet à la cause chrétienne au Liban a une portée plus large. Effectivement, il considère que les chrétiens du Liban sont les derniers chrétiens de l'Orient et que les soutenir est le devoir de l'Occident. Face à l'absence de cet Occident qui les a abandonnés, Millet va assumer cette responsabilité et aider cette communauté. Plus tard, l'auteur parlera de son engagement dans la guerre civile au Liban, une guerre qui inspirera un récit emblématique dans son parcours d'écrivain, *La Confession négative*. Cet ouvrage montre comment la division a frappé le cœur même de ce pays, en le transformant en deux camps rivaux. Les personnages affichent, comme leur auteur, leur prédilection pour la partie Est. D'ailleurs, c'est cette partie de la ville qui sera évoquée le plus souvent. C'est dans les quartiers d'Achrafiyé que Millet retrouve ce sentiment d'épanouissement, sachant que c'est dans ce secteur qu'il a vécu le plus souvent au Liban. Lors de sa première visite après la fin de la guerre, il s'installe dans une chambre qui « donne sur des immeubles modernes et sur un de ces jardins pauvres et secrets, nombreux dans le quartier d'Achrafiyé » (BB, 97). De même, il a passé sa première soirée dans un restaurant qui se situe « dans les rues sombres du secteur chrétien » (99), c'est-à-dire dans Beyrouth-Est. Au contraire, l'accès à d'autres parties de la ville est décrit comme étant un passage vers un autre univers: « Nous passons à l'Ouest, par des ruelles sombres où des enfants chiites [...] nous dévorent des yeux » (121). Même le regard des enfants de Beyrouth-Ouest paraît étrange pour les personnes venant de l'Est, et il semble que ce sentiment soit réciproque. Lorsque l'écrivain passe dans un autre secteur, il nous apprend qu'il perd cette sensation d'épanouissement connue dans l'autre partie de Beyrouth: « Nous avons changé de secteur; nous sommes moins à l'aise. ». De même,

dans *L'Orient désert*, quand l'auteur raconte un retour à Beyrouth en 2006, plusieurs années après la fin de la guerre civile, il retranscrit cette notion de division à travers son parcours :

[...] descendant jusqu'au carrefour Sodeco, marchant le long de la rue Damas, prudemment pour éviter les trous et les débris [...] songeant (espérant) que j'allais être abattu par les soldats dont les fusils-mitrailleurs luisaient ça et là dans l'ombre, traversant en courant la place du Musée, errant dans le parc des Pins et du côté de l'église Notre-Dame-des-Anges (OD, 40)

Ce passage laisse penser que la division dans cette ville fait partie de son identité dans la mesure où elle garde cette ambiance de séparation même après la fin de la guerre. Chacun de ses quartiers sera à jamais muni d'un caractère qui l'oppose à l'autre partie de Beyrouth. La ville paraît être condamnée à cette fragmentation qui dorénavant fera partie de son quotidien.

Cette répartition spatiale nous mène à une division plus profonde, celle de la religion. Cette séparation apparaît nettement dans les ouvrages de Millet qui n'hésite pas à désigner les lieux et les personnages par leur appartenance religieuse. En effet, depuis la guerre civile, les secteurs libanais se sont répartis selon la majorité religieuse de leurs habitants, ce qui a donné la structure fameuse de la Beyrouth-Est chrétienne et de la Beyrouth-Ouest musulmane. Cette distinction apparaît à plusieurs reprises à travers les ouvrages. Elle est affirmée nettement dans une phrase de *Beyrouth ou la séparation*: « musulman à l'ouest, chrétien à l'est » (B, 33). A l'Ouest, « dans la rue Hamra », le narrateur relève les indices de la présence de la religion musulmane. On y voit des femmes qui « portent le tchador », une sorte de voile qui couvre tout le corps de la femme ; de même, on y trouve « des portraits d'imams » (71), des « portraits de Khoumeyni et des bannières du Hezbollah » (95), chef et parti musulmans. Millet ne se limite

pas à évoquer des signes religieux, il va même jusqu'à désigner les êtres humains par leur appartenance religieuse : « des enfants chiites », « des chiites », « un banquier chiite » (102).

De l'autre côté de la ville, à l'est de Beyrouth, il s'agit d'une communauté chrétienne. On y trouve donc des églises et des prêtres : « le curé de Notre-Dame-Des-Anges » et « le père Rémy » (B, 44). Dans la même ambiance marquée par une religion qui se donne à voir, on rencontre une vieille femme qui « s'arrête devant un petit oratoire illuminé de bougies et de lampes électriques, se signe et passe son chemin » (96). De même, on apprend que le chauffeur qui accompagne l'auteur dans ses premières découvertes est un « jeune chrétien » qui affiche sa passion de tuer les musulmans : « j'aime tuer les Palestiniens et les chiites » (134). Cette phrase traduit le comble de la division religieuse dans ce pays, cette division qui s'est transformée en haine et en un désir de destruction et d'élimination de l'autre.

La division géographique et religieuse de la ville, est accompagnée d'un décalage social et économique entre les secteurs et les quartiers. On rencontre des rues très élégantes, et d'autres pauvres et laides. On peut identifier un secteur moderne et un autre dépassé. Notons que les passages consacrés à la description de la ville avant le déclenchement de la guerre civile dans *Beyrouth ou la séparation* estompent cette distinction sociale entre les secteurs, mais n'empêchent pas qu'elle existe au sein même des rues : « le flâneur de l'élégante rue Hamra ou du carrefour Bab Edriss se heurtait vite aux mille courses brèves d'hommes, d'enfants pauvres, de jeunes domestiques » (B, 28). Le verbe « se heurtait » met en scène le conflit de cette ville dont la pauvreté des habitants s'oppose à l'élégance de certaines rues.

Dans Beyrouth, on rencontre d'innombrables « gavroches » qui sortent des bidonvilles pour se livrer à leurs petits commerces : ils « ciraient les chaussures », « vendaient des *bousa* (sorbet de mauvaise qualité) ou des chewing-gums américains dont ils hurlaient les noms », « de nombreux

marchands des quatre saisons poussaient à travers la ville, sur des carrioles bariolées à trois roues (généralement des roues de bicyclettes ou de vélomoteurs)» (B, 52-53). A cette ambiance misérable vient s'opposer celle du « riche Souk Tawilé » où l'on vend des timbres et où se remarque « l'étrange silence des magasins de tapis » (54).

Dans *Un balcon à Beyrouth*, l'auteur visite Beyrouth après la guerre civile, où apparaît très nettement le conflit social entre les deux secteurs de cette ville. Dans ce livre, Millet met en évidence deux mondes qui coexistent malgré leur différence et la guerre qui les a opposés. Beyrouth-Est apparaît plus moderne et plus riche que Beyrouth-Ouest. L'auteur éprouve un sentiment d'épanouissement lorsqu'il se trouve dans les quartiers « chrétiens », mais il apparaît gêné par la destruction et par la pauvreté du côté musulman de la ville. Ce décalage se manifeste dès son arrivée au Liban: « Nous traversons les quartiers chiites, devinons bientôt les immeubles en ruines de la ligne de démarcation, [...] puis nous montons dans Achrafiyé (Beyrouth Est). [...] Cette arrivée à quelque chose d'hallucinant et de très doux. » (BB, 95). Cette opposition entre les ruines et la douceur apparaît dans d'autres passages sous d'autres aspects. A Achrafiyé, malgré les ruines de la guerre, le narrateur évoque à plusieurs reprises des paysages et des lieux admirables. Dans ce secteur, on voit toujours des jardins : « un de ces jardins pauvres et secrets nombreux dans Achrafiyé » (97), « je plonge dans la fraîcheur du jardin » (106). De même, on y trouve des restaurants chics et raffinés : nous « tournons dans la rue Abdel-Wahab-el-Inglizi et entrons au restaurant Al Dente, "très à la vogue" » (100), « Place Sassine, au plus haut d'Achrafiyé. Frais et clair, le premier étage du restaurant The Chase » (147). Même les habitants d'Achrafiyé ont ce privilège de l'élégance : « Les B., nos hôtes ce soir sont à l'image de leur appartement d'Achrafiyé, d'un raffinement exquis » (140).

A cette ambiance de finesse à l'Est s'oppose un sentiment d'accablement dans les rues de Beyrouth-Ouest, où « les enfants chiites » traînent dans les rues, ou « sont accroupis devant une église en ruine ». Ici, le narrateur mange plus tôt dans un snack dont il est incapable d'avaler les « œufs frits

dans l'huile d'olive » (BB, 127). Lorsqu'il entre à l'Ouest, il transmet au lecteur une ambiance répulsive: les rues sont d'« une misère inouïe », « l'odeur lourde de la cuisine du soir commence à monter avec celle des ordures, et de la graisse » (151). Lorsqu'il se trouve dans cette partie de la ville, il éprouve une étrange envie de « regagner l'est au plus vite ».

Les expériences vécues dans la ville participent de cette division géographique, religieuse et sociale. Dans cet espace, les personnes vont connaître la joie et la peur. A Beyrouth, on est amené à vivre des moments de bonheur ainsi qu'à ressentir l'enfermement. C'est dans *L'Invention du corps de saint Marc* qu'on pressent cette distinction. La ville qui vit entre la guerre et les accalmies, va transmettre à ses habitants cette attitude double.

Marc, avec les personnes qu'il rencontre au Liban, organise des sorties et des repas qui se déroulent dans une atmosphère agréable : « Le même soir, au cours d'un dîner auquel nous avons convié quelques amis [...] » (ICSM, 34), « Quelqu'un suggéra quand au retour, nous avons longé le bord de mer, que nous passions le reste de la matinée sur la plage. » (60). A côté de ce décor accueillant surgit un espace menaçant, marqué par les manifestations de la guerre :

Les rues des quartiers chrétiens, faiblement éclairées, étaient parcourues par une foule bruyante et grave tout à la fois. J'avais quitté l'autocar après une fouille de police et je continuais à pied parmi les décombres [...] (ICSM, 23)

Nous roulions dans un faubourg désert et obscur. Fouad conduisait trop vite ; quand je le lui fis remarquer, il nous montra une figure tendue ; il avait peur, il ne le niait pas : l'heure et le quartier étaient dangereux. (54)

Dans cet espace menacé à tout moment par les bombardements et par la mort, les habitants ne se plient pas à ce rythme macabre, et essayent de trouver des moments de rencontre et de détente. La division contamine

l'attitude même de ses habitants, partagés entre la peur et la joie de vivre. Dans cette ville de contraste où se dressent face à face l'Orient et l'Occident, l'Ouest musulman et l'Est chrétien, la pauvreté et la modernité, on se demande comment l'identité de la ville peut être décrite fidèlement.

B - Une ville cosmopolite

L'espace de la ville offre une richesse particulière qui se déploie à travers son histoire, ses habitants et la diversité culturelle qu'elle présente. Comme l'explique Jean Onimus :

La ville est notre « habitat » naturel. Elle s'est formée jusqu'ici de façon organique, à l'exemple du village, se développant autour d'une place ou d'une rue principale. Ainsi constituée, par lente et naturelle coalescence, la ville répondait exactement aux besoins des esprits et des corps. On pouvait y habiter à son aise, dans un ordre satisfaisant où les travaux et les jeux, les activités personnelles et collectives, les fêtes et les liturgies avaient leur place, celle qui convenait à la mentalité au climat, aux nécessités de chaque peuple et de chaque région. [...] partout la ville était à l'usage et au niveau des hommes, faite pour convenir à leur race, à leurs goûts, à leurs tempéraments, pour les aider à vivre, pour les rassurer et les protéger contre le monde hostile et contre eux même. Chaque ville suscitait et entretenait ainsi une culture, c'est-à-dire une certaine sensibilité, une certaine hiérarchie de valeurs : chacune modelait les êtres en vue d'un art de vivre qui lui était propre¹²⁰

Ce paragraphe montre l'importance de la ville comme lieu de protection et d'appartenance. En plus du cadre de vie qu'elle offre à ses habitants, elle constitue un lieu particulier, où se définit une identité collective, l'identité de l'espace qui rend vivants les constructions rigides et les trottoirs

¹²⁰ Jean ONIMUS, « L'homme et la ville », in Jacqueline BEAUJEU-GARNIER (dir.), *L'Homme et la ville dans le monde actuel*, Desclée de Brouwer, 1969, p. 9.

silencieux.

Pour mieux comprendre l'identité de la ville de Beyrouth telle que la perçoit Millet, nous évoquerons un aspect qui a tant marqué cette ville, le cosmopolitisme. Avant de commencer, et pour mieux comprendre la configuration culturelle de cette ville, jetons un coup d'œil sur son Histoire. C'est au III^e millénaire av. J.-C. que les Phéniciens, peuple sémite, ont constitué les fameuses cités-états dans la région qui s'étend entre la montagne libanaise et la mer Méditerranée. Béryte (Beyrouth) est l'une de ces cités, qui assistera tout au long de plusieurs siècles aux ascensions et aux chutes successives des empires, des rois et des gouvernants : l'Egypte, l'Assyrie, l'Empire néo-babylonien, l'Empire perse achéménide, l'Empire romain, l'Empire byzantin, l'Empire ottoman, et beaucoup d'autres, jusqu'à l'indépendance du pays au XX^e siècle.

Cette accumulation de conquêtes est inscrite dans la terre de cette ville, dont les fouilles ont mis au jour les empreintes de plusieurs civilisations. Millet peint cette richesse à travers les pages de ses livres, pour révéler ensuite le cosmopolitisme de cette ville. D'emblée, l'auteur souligne la caractéristique géographique de ce pays considéré comme un brassage de l'Europe et de l'Asie : « C'est l'Europe et l'Asie se fondant en molles caresses » (B, 20). En effet, le port de Beyrouth a servi depuis longtemps de lien entre ces deux continents, au point qu'il a acquis une double appartenance. Les marchandises mondiales traversaient le port de Beyrouth, et avec elles les mœurs et les cultures de l'Est et de l'Ouest. Dans l'ensemble des ouvrages de notre corpus, apparaît la cohabitation de l'Orient et de l'Occident. Dès la première page de *Beyrouth ou la séparation*, Millet évoque cette notion de fusion de l'Orient et de l'Occident : « vivre à Beyrouth, c'est [...] entretenir cet inlassable questionnement, spirituel et politique, sur l'Occident et l'Orient » (22). Cette coexistence trouve son écho dans les autres ouvrages. On parle d'un Liban oriental mais qui est proche de l'Occident : « à cet Orient dit proche [...] d'une proximité singulière » (BB, 104). L'adjectif « singulière » laisse deviner que la proximité entre Beyrouth et l'Occident dépasse la dimension

géographique pour atteindre un mélange culturel original, comme l'indique d'ailleurs le nom de l'établissement fréquenté par l'auteur, « le lycée franco-libanais ». Dans cette ville, « mobilier, conversations et mets sont un perpétuel hommage de l'Orient à l'Occident et réciproquement » (140). De même, à Beyrouth se trouvent des organismes venant de différents points du monde : l'« Université Américaine », la « mission évangélique française », l'« Institution Sainte-Anne » (BB, 127), « la librairie orientale » (216), etc. Plusieurs institutions académiques étrangères ont transmis leur savoir et leur richesse culturelle aux Libanais. Des fondations francophones et anglophones trouvent dans ce pays un terrain fertile. Cependant, *L'Orient désert* s'est avéré une tentative d'expérimenter un Orient pur qui assiste à la « fin de l'Occident » (OD, 46) ce qui explique le départ vers des terres plus désertiques et plus isolées.

La notion de brassage se répercute à Beyrouth sur plusieurs domaines, notamment sur l'identité linguistique et confessionnelle du pays. Concernant la langue, l'auteur n'éprouve pas de difficulté à s'intégrer au Liban. En effet, la majorité des Libanais parlent le français ou l'anglais grâce à tous les organismes étrangers qui se sont installés dans le pays. De plus, l'arrivée des Palestiniens et la croissance du nombre des bonnes dans les maisons (Srilankaises, Éthiopiennes...) transforme le pays en « un bruit de plusieurs langues » (B, 37). Ce mélange linguistique imprègne la parole des Libanais qui peut prendre la forme insolite suivante : « Ahlan [arabe], ma chérie [français], happy birthday [anglais], kifik [arabe], comment ça va ? [français] » (BB, 148). Pour étayer cet aspect, Millet raconte l'histoire d'un certain Libanais, Monsieur K. C'est un Beyrouthin qui a épousé une Palestinienne. Il a fait une partie de ses études chez les Frères (mission française), puis est parti en Egypte pour quelques années. Enfin, il est rentré au Liban pour travailler dans une entreprise étrangère de travaux publics. Tout au long du chapitre qui raconte les aventures de Monsieur K. dans cette entreprise, on mentionne les nationalités suivantes : « palestiniennes », « égyptien », « France », « Pied-noir tunisien », « italien » et « Bulgare » (B, 63-70). Cette anecdote montre bien les

identités variées qui cohabitent au Liban et y apportent leur culture.

Cette diversité culturelle fait penser au mythe biblique de la tour de Babel, qui raconte la division des langues. Et c'est ce qui pourra expliquer le conflit entre les Libanais, qui finissent par ne plus se comprendre dans ce brouillage linguistique, qui sous-tend un conflit plus général, celui des confessions.

Quant au mélange confessionnel, Beyrouth en présente un exemple assez particulier, comme le soulignent les phrases suivantes: « dix-sept communautés religieuses coexist[aient] dans Beyrouth » (B, 42), « toutes nationalités et confessions mêlées je me sentais à mon aise parmi les catholiques, les maronites, les protestants, les Grecs orthodoxes, les Arméniens, les melkites et les musulmans » (44). En effet, dans ce pays « [viennent] depuis des siècles s'accumuler, comme les hommes, les ethnies et les langues » (19).

Dans le même esprit de brassage multiculturel, Millet attribue à cette terre une dimension mythique, il la considère comme « le berceau de toutes les croyances du monde » (B, 21). C'est surtout l'ambiance spirituelle de cette région du monde qui fait d'elle un endroit propice à la méditation et à la prolifération des sagesse, comme le suggère la phrase suivante : « Vivre à Beyrouth, c'est [...] entretenir cet inlassable questionnement spirituel [...] sur l'Occident et l'Orient. » (22). C'est d'ailleurs ce qui a poussé Marc, le personnage principal de *L'Invention du corps de Saint Marc*, à venir au Liban pour apprendre à mourir, une leçon qui exige le décor mystique du Liban, ce pays sur lequel le « Christ a marché », et « Marie [a] séjourné » (BB, 166) dans une grotte, comme le signale la légende.

D'autres indices viennent renchérir sur la dimension légendaire de Beyrouth, comme cette phrase qui la compare à « une ville maudite de l'ancien testament » (B, 16). De même, Millet affirme que c'est une ville qui garde pour lui « quelque chose de sacré » (*id.*), étant « liée à l'enfance et interdite par la guerre » (*id.*).

L'auteur nous a révélé plusieurs aspects de Beyrouth qui font d'elle un espace cosmopolite. A ces indices objectifs viendra s'ajouter tout un imaginaire qui transcrira ses projections personnelles. L'aspect mythique de la ville se déploie à travers sa faculté de dépasser ses limites géographiques et temporelles, de transcender le réel. En effet, en se souvenant de Beyrouth ou en la visitant, Millet s'en rapporte à d'autres villes et à d'autres époques. Ces similitudes élargissent cet espace à travers lequel surgissent les souvenirs et les images d'ailleurs. Les rochers de la Grotte aux Pigeons de Beyrouth sont comparés à l'aiguille d'Etretat. La fraîcheur de la boisson alcoolisée libanaise, *l'arak*, renvoie l'auteur à son pays natal « le Limousin » (B, 60). Le vin de Kefraya l'emporte dans différents navires, « l'Ausomia, l'Esperia, l'Excaliber, l'Exeter ou le Karadeniz » (BB, 100), où il embarquait pour rejoindre la France ou retourner au pays du Levant, dont l'aspect mystérieux lui donnait l'impression de pouvoir atteindre le ciel, une image suggérée par l'expression « Echelles du Levant ». De plus, les rues de Beyrouth portent des noms français : « Saint-Louis, Verdun, Maurice Barrès, Weygand, Gouraud, Clemenceau, de Gaulle » (B, 83). Les noms de personnes et de villes françaises viennent ajouter une touche occidentale à ce tableau du brassage culturel que constitue Beyrouth et renvoient Millet à la « conscience d'être français ». Dans *L'Orient désert*, le sentiment de malheur éprouvé par l'auteur le pousse à se souvenir des moments heureux auxquels il a goûté durant sa vie, et par la suite il évoque d'autres endroits et d'autres pays : « la terrasse d'un hôtel surplombant une vallée immense, dans les Alpes », « un balcon donnant sur un lac autrichien », « au Pérou, à Arquipa, sur la terrasse d'un restaurant d'où j'avais vue sur un volcan » (OD, 48). Il s'agit d'un véritable amalgame de pays. Millet nous apprend que le crépuscule hivernal dans la ville de Beyrouth renvoie à une surimpression des « quartiers de New York, de Paris et de Toulouse » (BB, 96). A l'ambiance française se superpose celle des grandes villes des Etats-Unis. D'autres villes continuent à surgir parmi les immeubles et les édifices de Beyrouth. L'auteur va jusqu'à comparer « un étrange édifice de béton blanc », qui se dressait devant son ancien lycée, à un « monument de style

soviétique » (108). Même la grandeur de la Russie trouve un écho dans ce petit pays méditerranéen. Effectivement, Beyrouth devient un emblème sur lequel on découvre d'une façon ou d'une autre l'image ou le reflet des continents du monde.

En considérant la superficie réelle de Beyrouth, le lecteur ne s'attend pas à toutes ces associations culturelles et historiques. Cependant, au fur et à mesure de la lecture de Millet, on s'aperçoit qu'il ne s'agit pas d'une étude documentaire ou d'un voyage touristique dans une ville méditerranéenne. Le rapport à Beyrouth s'inscrit dans un imaginaire beaucoup plus subtil, celui de la ville de l'enfance perdue. A partir de ce moment, toute rêverie est justifiée, dans la mesure où elle participe à la résurrection d'un fragment d'une vie. Dans ce même ordre d'idée, nous allons évoquer à présent l'image féminine de Beyrouth, qui participera à ce mouvement de retour au passé et à l'enfance.

C - Beyrouth, substitut de la femme insaisissable

La femme apparaît comme un élément fondamental dans la recomposition de l'image de la ville chez Millet. Il lui attribue plusieurs rôles et qualités à travers ses ouvrages. Le lecteur y croiera la copine de classe et la prostituée de la rue, des personnages qui renvoient à des images féminines très variées et qui rejoignent ainsi la composition complexe de Beyrouth.

« Dans les cuisines et les profondeurs des chambres, les femmes détiennent également la mémoire »¹²¹, affirme Sylviane Coyault-Dublanchet, pour mettre en exergue l'importance du rôle de la femme dans les ouvrages de Millet, ces femmes qui gardent et conservent le temps, et par conséquent une partie intégrante de notre identité. La femme est omniprésente dans les ouvrages de Millet, elle détient cette particularité

¹²¹ Sylviane COYAULT-DUBLANCHET, *La Province en héritage*, op. cit., p. 125.

d'apparaître tout en restant dans l'ombre. Et c'est cette ambiguïté qui crée son charme et son pouvoir. Par conséquent, pour découvrir les secrets d'une ville et de ses habitants, il faut y « chercher la femme ». De même, l'identification de la ville à une femme fait partie des *topoi* de l'imaginaire de la ville dans l'œuvre de Millet. Ces deux entités inspirent à travers les ouvrages le sentiment de l'absence : « femme toujours perdue que j'espère voir se tourner encore vers moi » (OD, 43), et ville « liée à l'enfance et interdite par la guerre » (B, 16). Cette forme d'interdit qui entoure le visage de la femme et celui de la ville exalte le désir de Millet. Ses ouvrages seront une tentative d'assouvir ce désir en allant à la rencontre de la ville, puisque la femme ne cesse de s'enfoncer dans l'absence, surtout dans *L'Orient désert*. L'écriture de ce livre est déclenchée par la perte de la femme aimée : « J'ignore que cette quête de l'origine a lieu dans le temps même où une femme est en train de me quitter et que cette fin est en quelque sorte inscrite dans le livre que j'écris. » (OD, 16).

Si l'on examine l'ensemble des ouvrages de Millet (surtout les récits autobiographiques), on remarque que la place accordée aux individus dans ses souvenirs est occupée souvent par des femmes. L'apparition des femmes dans ses souvenirs participe à la description de l'espace. La femme va par sa présence vivifier la rigidité des pierres et des immeubles. Sa manifestation est généralement accompagnée d'un mouvement : « une femme occupée à repasser le linge » (BB, 96), « je pourrais me diriger comme autrefois vers les seins magnifiques de Marie » (BB, 116), « Nora s'allongea sur le lit, tout contre Marc qu'elle aida à lever les mains » (ICSM, 59). Les femmes viendront ainsi souvent animer les scènes racontées. Dans le même ordre d'idée, on remarque à plusieurs reprises que l'apparition de la femme engendre un certain changement dans l'ambiance générale. C'est un élément intéressant dans les romans de Millet dans la mesure où il « laisse aux femmes le soin de développer le devenir romanesque des cellules autobiographiques »¹²². Ce pouvoir transformateur attribué aux femmes apparaît plusieurs fois.

¹²² *Ibid*, p. 125.

Le début de *L'Invention du corps de saint Marc* met en scène les deux personnages masculins (Marc et le narrateur) qui se trouvent dans une situation embarrassante, puisque Marc le Français se sent complètement étranger parmi les vieillards, et le narrateur se trouve incapable d'aborder son ancien copain de classe, comme le disent les phrases suivantes : « Si je l'avais abordé, nous serions restés longtemps l'un devant l'autre », « comment aurais-je pu me montrer, lui sourire, lui tendre la main et lui parler sans dévoiler l'embarras où me plongeait sa venue » (ICSM, 12). Effectivement, les deux personnages sont plongés dans une atmosphère de malaise à cause de la distance qui les sépare, même s'ils sont installés dans la même chambre. Finalement, c'est le narrateur qui nous annonce la résolution de cette situation par l'apparition d'un personnage féminin : « je ne pouvais, comme lui, qu'attendre l'arrivée de Marie » (23). Cette arrivée va détendre l'atmosphère et tisser un certain lien entre les deux hommes. Face au sentiment d'isolement éprouvé par Marc, il va enfin reconnaître un visage, celui de Marie : « Il reconnut Marie. Dans sa joie de la revoir [...] Marie lui pris la main et se mit à rire doucement ». La présence de Marie semble être un remède à cette ambiance glaciale qui régnait. D'ailleurs, le narrateur ne s'interdit pas d'exalter les forces et les qualités de ce personnage : « J'avais confiance en Marie [...] et je l'admirais de se montrer aussi clairvoyante devant un état de choses » (23). Marie détient toute cette force parce qu'elle comprend les autres et respecte leur faiblesse.

Une autre scène souligne le sentiment de soulagement procuré par la femme : il s'agit de la visite de l'auteur au Liban après la fin de la guerre, lorsqu'il se trouve à côté du stade Armand du Chayla qui est entièrement détruit. Il nous apprend qu'il est entré dans un décor de guerre et de ruines : « appartement abandonné », « un salon a été soufflé ». Cependant, toute cette ambiance qui a emporté le narrateur dans une sorte de château d'Otrante abritant entre ses murs « quelques monstrueux guerriers » (BB, 120) est atténuée lors de l'apparition de deux jeunes filles en hidjab. Le lexique de la destruction est remplacé par un autre qui évoque plutôt l'innocence : « très jeunes filles », « sourient », « éclatent d'un petit rire »

(*id.*). La préposition « jusqu'à » souligne le changement de la situation : « jusqu'à ce que surgissent entre des linges de couleurs, deux très jeunes filles » (BB, 120). De nouveau, la femme vient apaiser la lourdeur et la rigidité du monde. Elle y ajoute sa patience et son sourire angélique.

Dans *Brumes de Cimmérie*, le narrateur est accueilli dans la maison d'un homme rencontré sur son chemin. Il nous raconte la conversation entretenue avec la jeune fille de son hôte, élève à l'école de Saint-Vincent de Paul. La jeune fille, intimidée par la colère excessive de son père au sujet de ses résultats scolaires, sera sauvée par l'arrivée de sa mère : « [la fille] secouant l'ombre de son visage, et rougissant, en quelque sorte sauvée par sa mère qui est entrée pour apporter du café » (BC, 72). Dans ce même passage le narrateur s'attarde sur la beauté féminine, sur cette faculté qui rend le monde plus accessible : « je côtoyais [le monde des adultes] sans les écouter, leurs mots, leurs récits, ne m'intéressant pas, ni leur monde, dont je sentais néanmoins que la beauté féminine était la clé. » (BC, 71).

Comme on l'a déjà remarqué, les femmes dans l'œuvre de Millet sont détentrices de pouvoir puisqu'elles colorent l'ambiance de leurs propres couleurs. A cette image, s'ajoute celle de la femme protectrice qui d'après ses comportements se rapproche de plus en plus du modèle maternel. On a déjà montré comment Marc se comportait avec ses copains de classe (le narrateur et Marie) comme s'ils étaient ses parents. Marie prend à plusieurs reprises le rôle de sa mère. Ses actes envers Marc sont pleins de tendresse. Quand il est malade, elle « s'avan[ce] et lui pos[e] la main sur le front » (ICSM, 29). De même, Marc ne s'interdit pas parfois de poser sa tête sur les genoux de cette femme. Elle lui offre la tendresse et la protection. Pendant les reprises des combats, c'est elle qui le conduit à la cave pour s'y réfugier avec les autres habitants de l'immeuble. Toutefois la mère peut être parfois plus sévère avec son enfant, elle le punit en le frappant ou en lui parlant sur un ton autoritaire : « Marie s'était alors dressée et avait giflé Marc de toute sa force » (ICSM, 29), « comme Marc continuait de parler [...] elle eut un cri bref et posa sur le parleur un regard

vide » (85).

La femme accompagne aussi l'enfance de l'auteur dans les ouvrages autobiographiques. Dans *Un balcon à Beyrouth*, Millet se souvient avoir rêvé d'un récit dans lequel une femme « descendrait l'escalier extérieur d'une vieille maison [...] et [le] regarderait [s]'endormir ». Et il nous apprend que cette scène restera une métaphore de « toute une vie d'homme qui s'abandonne à l'éternel crépuscule de l'enfance. » (BB, 107). Le regard de cette femme qui accompagne et bénit le sommeil de l'homme n'est que celui de la mère qui protège l'enfant. Une autre « mère » apparaît dans cet ouvrage, celle qui montre son sein (symbole du don maternel) pour nourrir son petit enfant. Notons que notre auteur accorde une grande importance à cette partie du corps féminin : « Je me pris pour cette partie du corps féminin d'une passion que rien ne pourrait entamer » (125). De même, à plusieurs reprises l'auteur est attiré par une femme qui touche son sein : « dans le jardin, une jeune femme s'immobilise, semble se soupeser un sein » (107). Lorsqu'il se souvient de Najla, c'est probablement à cause de « ses longs cheveux noirs et de sa poitrine lourde » (96). Dans *L'Orient désert*, le lecteur est frappé par la photo d'une femme qui laisse apparaître son sein à travers une chemise blanche, tout en observant une attitude retenue, comme l'indiquent ses bras joints.

La femme protège son fils ou son amant dans d'autres scènes. Dans *La Confession négative*, le guerrier connaîtra la maladie à plusieurs reprises, et ce sont les femmes qui prendront soin de lui. Nous nous attarderons surtout sur cette scène où Siham prend à la fois le rôle de l'amante et de la mère. Elle rentre dans la salle de bain où le personnage tremblait après avoir vomi. Elle va le tenir entre ses bras puis avoir une relation sexuelle avec lui :

Siham est allée se laver les mains sous la douche, d'où elle est revenue avec un gant qu'elle m'a passé sur la figure, le cou, les mains, le sexe, défaisant mes rangs, m'aidant à ôter mon pantalon et à me glisser dans le lit, trouvant ces gestes de mère plus aisément que ceux d'une amante [...]

ayant déposé sur mon front un baiser qui m'a donné envie de pleurer parce que je l'attendais plus encore que la maigre jouissance donnée par sa main. (CN, 267)

Ce passage, résume le rôle de la femme, qui peut offrir à l'homme dévasté par la maladie et par la solitude, la protection, la jouissance et la tendresse. Cette femme protège l'homme contre la cruauté de la guerre.

Les images des femmes rencontrées ou associées à la ville de l'enfance nous amènent à la représentation de la « bonne ». La société libanaise est connue pour le nombre important de bonnes qu'elle reçoit chaque année. Malgré leur situation économique critique, la majorité des familles emploient une bonne, venant de l'Afrique ou d'un village libanais plus pauvre. Cette situation a certainement marqué la composition sociale des familles, puisque ces femmes détiennent, d'une façon ou d'une autre, un rôle et un pouvoir dans la famille. Ce rôle marquera nettement notre auteur, qui évoque à plusieurs reprises les bonnes qu'il rencontre durant ses séjours fictifs ou réels au Liban.

Dès *L'Invention du corps de saint Marc*, on relève la présence d'une pauvre petite fille, dont le rôle apparaît assez insolite. L'auteur nous apprend que c'est une bonne qui va être au service de Marc. Cependant, le personnage n'acceptera pas d'être servi par une pauvre fillette : « Ce visage sans grâce lui était si insupportable qu'il s'enferma dans sa chambre » (ICSM, 27). Marc voit dans la condition de cette fillette une infraction à la loi de la nature. En effet, le travail lui ôte son innocence et sa grâce. Plus loin, une scène surprenante se déroule entre Marc et la servante. Le jeune Français s'endort sur la terrasse réservée aux domestiques et il s'allonge à côté de la petite servante. Les deux personnages se rapprochent l'un de l'autre et échangent regards et paroles : « Il prit entre ses mains le visage ensommeillé de la fillette [...] et elle l'imitait », « il parlait avec une lenteur opiniâtre [...] la fillette répondait, en exagérant peut être la maladresse de sa prononciation » (30). Dans ce passage, le héros paraît transgresser tous

les codes de la société libanaise, qui sépare les servantes des autres membres de la maison, pour se mêler à cette jeune fille et admirer son visage, son identité humaine. A la fin, le narrateur soulignera la générosité de cette fillette qui apportait au cordonnier du quartier, malade, « des fruits et du lait, et passait tous les jours quelques heures à son chevet » (31). Cette fille va de la même façon prendre soin de Marc en le couvrant avec un drap, un geste de tendresse envers un personnage qui, dit-il, « parle comme un mort ». Mais la servante a déjà connu la dureté de la vie et affirme « avoir déjà vu des morts et n'en être pas effrayée » (31). Cette jeune femme semble porter en elle une sagesse et une innocence qui font d'elle une sainte. Effectivement, encore une fois la femme est détentrice d'un certain pouvoir qui fait d'elle un être plus fort, et qui révèle une face cachée du monde.

Dans *Beyrouth ou la séparation*, Millet écrira tout un chapitre consacré aux bonnes, qu'il intitulera évidemment « Les bonnes », ce qui accentue l'importance du rôle de ces femmes dans le souvenir libanais. L'auteur se souvient des relations qu'il entretenait, enfant, avec les bonnes. Il n'existait pas de relations entre eux, il s'agissait plutôt d'absence de contact et d'échange : « nous évitions leur contact lorsqu'elles servaient à table » (B, 38). Ces détails soulignent l'espèce d'interdit associé à ces femmes intouchables. Mais cet interdit suscite un désir sexuel. Le narrateur va jusqu'à les nommer « des éveilleuses de sens » (*id.*). A cela s'ajoute la puissance de leur regard, qui rassemble tous les sentiments suivants : « éclats brefs et rares de haines, d'audace, d'attendrissement, voire de désir » (39). Ces femmes deviennent des îlots à découvrir, étant « des êtres terriblement présents, singuliers et troublants ». Et ce sont justement ces identités fortes et riches qui contribuent à l'initiation du petit Français, dans la mesure où il fera la connaissance de sentiments forts sur des visages humiliés, « souvent au bord des larmes ». De nouveau, les femmes qui figurent dans l'œuvre de Millet lancent le défi de l'ambiguïté, en réunissant en elles des opposés. Cependant, cette ambiguïté ne fait que renchérir sur la richesse de ces personnages, qui représentent une métaphore de leur

ville, Beyrouth.

Dans *Un balcon à Beyrouth*, la bonne apparaît au milieu d'un tourbillon de sensations : « dans des senteurs d'ail », « des bruits de radios, des piailllements d'enfants, des chants arabes » (BB, 110). Devant cette petite bonne, Richard Millet redevient un garçon : « une petite bonne m'ouvrait, regardait avec étonnement ce grand garçon maigre ». Le souvenir de la servante ranime d'autres images du passé, dans la mesure où son odeur est associée à celle des « filles pauvres » et par suite aux « senteurs plus fortes des paysans du plateau de Millevaches ». Après ces évocations, Millet révèle à son lecteur un secret en affirmant que toutes ces odeurs fortes que dégageaient les femmes, que ce soit les bonnes ou les paysannes, représentent en fait sa peur « devant la chair féminine ». En se souvenant de l'image des bonnes, Millet comprend mieux les sentiments qu'il éprouvait envers ces femmes, il se rend compte de sa faiblesse devant l'autre sexe. L'apparition de la bonne devant la porte évoque pour le narrateur d'autres récits : celui de l'enfance et celui du plateau de Millevaches. Elle entraînera la résurrection des chapitres fondamentaux de sa vie. Cela souligne encore une fois le rôle important de la femme dans cette quête d'identité, où elle ne cesse de révéler au narrateur les mystères dissimulés du passé. Et tout ce processus s'accomplit évidemment grâce à la présence de Millet à Beyrouth, cette ville qui lui permet de retrouver le souvenir des femmes de son enfance et de regarder en face son rapport à l'autre sexe.

Dans *l'Orient désert*, on note une autre occurrence de l'image de la bonne. Cette fois, la domestique s'appelle Azib et elle est éthiopienne. L'auteur passe son séjour à Beyrouth dans l'appartement d'un ami qui est presque toujours absent, par conséquent il reste tout le temps seul avec Azib. L'évocation de ce personnage, comme dans d'autres passages d'ailleurs, est accompagnée par diverses sensations : elle travaille « à demi nue, chantant ou écoutant des chants amhariques » (OD, 20). De même, les plats qu'elle prépare sentent « l'ail » ou les « épices », « elle traverse [s]a chambre et [sort] de la salle de bains dans une vapeur qui sent le savon

d'Alep et l'un de ces parfums à bon marché ». Cette femme est comparée à la mère, comme le suggèrent les activités qu'elle accomplit : « Azib a dressé pour moi dans la chambre [...] une sorte d'autel », « Elle prépare le déjeuner et repasse mes affaires » (32), et elle fait la cuisine. De nouveau, le rôle de la femme est associé au don, elle donne le plaisir et l'attention. Cependant, dans cette ville supposée satisfaire les désirs et les besoins de l'homme, la femme ne cesse de se dérober pour appartenir au domaine de l'inaccessible. *L'Orient désert* est un ouvrage qui fut suscité par le sentiment de l'abandon. Millet nous explique qu'il a écrit ce livre lorsqu'une femme le quittait et que son but était de remonter à la source pour découvrir « qu'on a toujours été abandonné, que le moment où [on] été conçu est celui même où [on fut] rejeté » (17). Durant ce voyage, la femme restera absente : « pas de femme dans ce voyage... ».

Dans *La Confession négative*, Pascal Bugeaud rencontre dans la ville de Beyrouth plusieurs femmes : Roula, Randa, Racha, Siham, une journaliste, etc. Cependant, ces présences féminines ne pourront à aucun moment combler l'image de la femme absente :

« [...] son corps [de Roula] interdit suscitant en moi un singulier désir, enterré mais obsédant, voué à une existence autonome, solitaire, aussi éloignée du désespoir que de l'attente » (OD, 47).

« [...] Racha ne se donnant en fin de compte à personne, fuyant même toute invitation à dîner [...] se laissant seulement baiser les joues avec l'air de regarder au-delà de toute chair » (77) .

« Je songeais aussi à la belle Zahliote, que je ne reverrais sans doute jamais » (156).

Les femmes rencontrées, sont des femmes belles et désirées, et cependant elles restent interdites ou inaccessibles. Mais à la fin de cet ouvrage, le personnage nous apprend que ce qui empêchait toute relation avec elles,

c'était lui-même :

J'allais quitter le Liban, je le savais maintenant, et je regrettais infiniment ces trois jeunes femmes dont chacune aurait pu me rendre heureux, me dis-je aujourd'hui, pour peu que j'eusse fait confiance à autrui, au lieu de me méfier du poids de la société. (CN, 504)

Dès le début de l'ouvrage, Pascal évoque sa relation étrange avec sa mère, une mère qui ne voulait pas de lui et qui ne lui a jamais montré d'affection. Effectivement, ce rejet de la part de la mère explique le sentiment de manque qu'inspire la femme dans l'œuvre de Millet. Ce sentiment progresse pour devenir une peur de l'engagement, peut-être pour éviter d'être rejeté de nouveau. Mais quand il quittera Beyrouth, Pascal va regretter les femmes rencontrées dans cette ville, comme si avec le passage du temps il avait pu établir un nouveau rapport avec autrui.

De plus, les personnages féminins gagnent une dimension sublime, ils appartiennent plutôt au monde de l'écriture : « Les femmes, je les ai souvent rencontrées dans les livres » (OD, 17). L'aspect inaccessible de la femme renforce son idéalisation. Ces femmes qui donnent la vie finissent par détenir ses secrets. Des secrets qu'elles vont apprendre à des hommes en quête de réalité. Les relations établies avec les femmes, même lorsqu'elles sont douloureuses, révèlent en effet une certaine réalité de l'existence. Dans *Fenêtre au crépuscule*, Richard Millet compare Beyrouth à « une femme laide qui a du charme » :

Ville qui change tout en gardant son âme : la beauté des laides ; un charme incomparable, qui ne tient pas seulement à la rencontre de l'Orient et de l'Occident, des religions et des langues, mais à son paysage, bruits, odeurs, rues.¹²³

¹²³ Richard MILLET, texte écrit pour le film de Mona Makki, *Richard Millet, les territoires de la langue*, Espace francophone, France, 2003, paru dans *Fenêtre au crépuscule*, op., cit., p. 72.

Cette ville détient le charme et le pouvoir de la féminité. Elle cache dans ses entrailles les douleurs et les secrets de la vie, mais ne s'interdit pas d'afficher le plaisir et la joie sur son visage. De plus, Beyrouth et la femme participent toutes les deux à ce jeu subtil de la réalité et du rêve dans la mesure où elles ne cessent d'apparaître et de disparaître. On ignore si elles appartiennent au monde de la réalité ou à celui de l'imagination. Mais peu importe, puisque Millet peut les retrouver parmi les lignes de ses livres. Toutes les deux constituent la matière de son écriture :

Beyrouth, une femme laide qui a du charme, n'est-ce-pas : manière de signaler au-delà de la simple symbolisation, ce que je dois à cette ville du point de vue des sens, grâce aux femmes, jeunes bonnes, jeunes filles, mères allaitant, cuisinant, parlant, belles, lentes [...] un inépuisable réservoir d'images et de songes¹²⁴.

Tout cela fait de la ville un être à part, à saisir ni en termes d'habitants, ni en termes d'organisation économique, mais en termes d'images. Ces images nous ont permis de nous rapprocher le plus possible de la ville de Beyrouth. Nous avons eu recours à l'expérience cognitive de l'observateur qui relève du domaine du visible-lisible, et à toute une approche qui fait appel à la mémoire et à l'imagination, à la prise en compte sous toutes ses formes de l'environnement par son usager, dans le but ultime de « voir » cette ville. Nous avons tenté de découvrir Beyrouth, « la ville du sixième sens »¹²⁵, comme la nomme Alexandre Najjar, à travers la vision de Richard Millet. Selon lui, l'écrivain par son « évocation de Beyrouth éveille nos cinq sens et peut-être le sixième, celui de l'intuition, qui le conduit à éprouver dans tel ou tel lieu des émotions que seul un écrivain de sa trempe sait exprimer. »¹²⁶. Najjar évoque un pouvoir exceptionnel chez Millet, celui du « troisième œil », comme le nommait Gibran. Il s'agit de ce privilège

¹²⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹²⁵ Alexandre NAJJAR, « Le Beyrouth de Richard Millet », in Ilham SLIM HOTEIT (dir.), *Richard Millet*, Beyrouth, Publications de l'Université Libanaise.

¹²⁶ *Ibid.*

d'observer ce que les autres sont incapables d'apercevoir, aveuglés par leurs querelles ou par leur proximité.

En visitant Beyrouth à travers les textes de Millet, le lecteur découvre une ville qui ne se donne pas facilement. Entre ses divisions, sa diversité confessionnelle et sociale et son histoire tumultueuse, elle incarne l'imaginaire du manque. Elle paraît tellement riche et diversifiée qu'elle échappe à notre auteur. Or Millet nous apprend que « le temps n'est perdu que dans la mesure où nous allons à sa recherche, où nous écrivons, où nous en appelons au révolu »¹²⁷. Par conséquent, Beyrouth s'inscrit dans la dimension de l'absence dans la mesure où notre auteur cherche son passé enfoui en elle :

J'ai toujours été un arpenteur obstiné de cette cité mythique. Un piéton de Beyrouth. Marcher dans Beyrouth, c'est marcher dans le temps, de l'ancienne Béryte à la cité futur, des années 1960 au nouveau millénaire.¹²⁸

Déambuler parmi les rues de Beyrouth ou s'aventurer entre les corps des femmes rejoint ce que Millet appelle « marcher en soi-même ». Cette marche qui rapproche le narrateur des images et des scènes d'un passé révolu : « Je marche dans Beyrouth, autant dire en moi-même. Je marche, je parle, j'écris : je rassemble peu à peu le verre brisé de la clé »¹²⁹.

¹²⁷ *Fenêtre au crépuscule, op. cit.*, p. 65.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 73.

Chapitre III

La topologie des lieux

*Qu'elle soit courtisane, érudite, ou dévote,
péninsule des bruits, des couleurs, et de l'or,
ville marchande et rose, voguant comme une flotte
qui cherche à l'horizon la tendresse d'un port,
elle est mille fois morte, mille fois revécue.
Beyrouth des cents palais, et Béryte des pierres,
où l'on vient de partout ériger ses statues,
qui font prier les hommes et font hurler les guerres.
Ses femmes aux yeux de plages qui s'allument la nuit,
et ses mendiants semblables à d'anciennes pythies.
A Beyrouth chaque idée habite une maison.
A Beyrouth chaque mot est une ostentation.
A Beyrouth l'on décharge pensées et caravanes,
flibustiers de l'esprit, prêtresses ou bien sultanes.
Qu'elle soit religieuse, ou qu'elle soit sorcière,
ou qu'elle soit les deux, ou qu'elle soit charnière,
du portail de la mer ou des grilles du levant,
qu'elle soit adorée ou qu'elle soit maudite,
qu'elle soit sanguinaire, ou qu'elle soit eau bénite,
qu'elle soit innocente ou qu'elle soit meurtrière,
en étant phénicienne, arabe ou roturière,
en étant levantine, aux multiples vertiges,
comme ces fleurs étranges fragiles sur leurs tiges,
Beyrouth est en Orient le dernier sanctuaire,
où l'homme peut toujours s'habiller de lumière.¹³⁰*

Pour introduire ce chapitre, nous avons choisi de citer ce poème de Nadia Tuéni intitulé *Beyrouth*. Il évoque la pluralité et la multiplicité de Beyrouth, dans une dimension qui dépasse le simple cliché. Ce qui compte dans la diversité de cette ville, c'est l'espace vital qu'elle crée, c'est le rayon de lumière qu'elle offre.

Dans ce chapitre, nous tenterons de découvrir l'aspect dynamique de cet espace, d'observer ce qui se passe dans un espace aussi riche et complexe que celui de Beyrouth en particulier et du Liban en général. En regardant plus loin que les simples indices sociaux, économiques et démographiques, nous découvrirons un pays qui respire et qui vit. Si Richard Millet est revenu dans ce pays, c'est précisément pour retrouver ce cœur qui bat, où « aimer », « tuer » et « écrire » redeviennent du domaine du possible.

« Si tout lieu suggère des descriptions, et peut en conséquence, générer du narratif, inversement, tout récit doit s'organiser dans la fréquentation

¹³⁰ Nadia TUENI, « Beyrouth », *Liban, 20 poèmes pour un amour*, publié dans *Les Œuvres poétiques complètes*, Beyrouth, Dar An-Nahar, coll. « Patrimoine », 1979.

réelle ou fantasmatique d'un lieu bien précis. »¹³¹. Cette citation évoque l'importance de la notion d'espace dans les ouvrages d'un autre auteur, et nous invite à creuser davantage le rapport entre la trame narrative et l'espace en relation. Effectivement, le lieu est toujours chargé de fonctions plus complexes sur le plan narratif et sur le plan symbolique. Il conditionne la parole, le mouvement, le désir ; il aide à se souvenir ou au contraire estompe les traces du passé. La modification de ses fonctions induit une suite de transformations narratives.

Sachant qu'un même lieu peut remplir des fonctions variables, nous tenterons d'établir une étude des lieux « actantiels »¹³² qui apparaissent en leitmotiv dans la majorité des ouvrages de Richard Millet s'inscrivant sous le signe du Liban. Cette étude est organisée selon la dialectique classique de l'ouvert et du fermé, qui se traduira par trois axes : l'intérieur, l'intermédiaire et l'extérieur. Jean Onimus résume le lien entre ces trois concepts :

A l'intérieur, on découvre un enclos où règne un ordre raffiné et stable, qui préfigure en quelque sorte les valeurs de la sagesse conservatrice, un ordre fait d'échanges réguliers dans une temporalité paisible et cyclique. De l'autre côté c'est tout le contraire : durée linéaire, accidents, aventures, changements, risques, discontinuités. Qui ne voit à quel point ce filtre [l'intermédiaire] est nécessaire ? Il rend possible les relations extérieures tout en maintenant une identité. L'enclos habité projette au-dehors, objective pour nous le fonctionnement même de la vie.¹³³

Les retours de Millet au Liban furent inscrits dans ces trois dimensions spatiales. Le narrateur s'est longuement déplacé entre des chambres, des terrasses et des rues. Visitons ces espaces de plus près, dans l'espoir de

¹³¹ Gérard BEJJANI, *Lieux et milieux chez Barbey d'Aurevilly*, thèse pour le doctorat sous la direction de Philippe Hamon, Université de La Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1992, p. 107.

¹³² Nous entendons par « lieux actantiels » les lieux qui jouent un rôle dans le développement du récit, de l'action.

¹³³ Jean ONIMUS, *La Maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, PUF, « Écriture », Paris, 1991, p. 8.

saisir le rôle qu'ils jouent dans la progression des ouvrages et dans la relation que l'écrivain a nouée avec le Liban.

A - L'espace intérieur

En parlant des espaces intérieurs, nous accédons à la dimension de l'intime et du personnel. Dans les ouvrages de Richard Millet, nous observons deux sortes d'espaces intimes : les appartements et les chambres d'hôtels. Tous ont une fonction ambivalente : « protectrice », dans la mesure où ils protègent l'individu et lui permettent d'exalter ses pensées, mais aussi « destructrice » quant ils se transforment en des tombes « potentielles » où le personnage connaîtra la maladie et la mort.

1 - La chambre protectrice

L'espace protège par le simple fait de respecter l'intimité de l'individu. Dans sa chambre on est maître de soi, de son corps et de sa pensée. Chacun est libre de se construire à sa façon cet espace où il pourra délimiter une zone, un lieu où l'« être intérieur » peut se réfugier afin de rentrer en contact avec lui-même. Ce qui nous renvoie à l'ouvrage de Virginia Woolf intitulé *The Waves*, où elle expose les flux de conscience et de désir d'un enfant. Voici un paragraphe qui évoque cette instinctive nostalgie de l'intimité :

Glissons-nous, dit Bernard, sous la voûte des feuilles de groseilliers et racontons-nous des histoires. Allons loger dans le monde souterrain. Prenons possession de notre territoire secret, éclairé par les groseilles pendantes comme des candélabres, à l'éclat rouge d'un côté et noir de l'autre.¹³⁴

¹³⁴ Virginia WOOLF, *The Waves*, Ed. Albatros, 1933, p. 19.

Se raconter des histoires pour s'approcher du plus près de soi même, voilà le projet d'un écrivain qui raconte sa vie. Dans ce but, l'espace intime se présente comme étant le cadre idéal pour mener à bien ce projet.

Richard Millet évoque à plusieurs reprises des chambres qui ont constitué le nid de ses souvenirs les plus intimes et celui de sa création littéraire. Le thème de la chambre prolifère à travers la majorité des ouvrages de notre corpus. Toutefois, il prend une dimension particulière quand Millet lui consacre en 2010 tout un ouvrage intitulé *Cinq chambres d'été au Liban*. Ce livre accentue l'importance des chambres visitées ou habitées au cours d'une vie, il s'attarde sur l'imaginaire attribué à cet espace, un imaginaire qui est loin de se limiter à la simple fonction du sommeil : « Voyager m'ennuie [...] et mes dispositions au retrait, à l'immobilité, au silence, font que je me rappelle ces chambres comme je me souviens de livres ou de musiques, ou bien des femmes que j'ai étreintes. »¹³⁵. L'espace de la chambre renvoie à une ambiance de recueillement et de rapprochement de soi qui participe de l'intime. L'aspect privé des chambres leur procure une particularité, celle de se rapprocher le plus possible de l'individu et de son âme : « Une chambre est une seconde peau [...] Elle prend parfois la couleur des corps et des âmes »¹³⁶, affirme Millet. Cette aspiration à l'intime fait d'elle l'endroit propice de l'écriture : « Ecrire, c'est garder la chambre ; la chambre d'écriture est celle où le caché s'expose, et aussi le secret, le rebut, le sordide, la fatigue, la maladie, le mourir à l'œuvre dans la langue autrement que par métaphore. »¹³⁷.

Ce rapport à l'espace intime et à l'écriture apparaissait déjà dans le deuxième chapitre de *L'Orient désert*, dans lequel le narrateur préparait son projet d'écriture. Il est question d'un livre qui est en train de naître dans la solitude :

Un livre sur mon origine sensuelle ; une archéologie de mes goûts sexuels. Livre impossible et cependant s'écrivant là, à la hâte, dans le calme

¹³⁵ Richard MILLET, *Cinq chambres d'été au Liban*, Fata Morgana, 2010, p. 7.

¹³⁶ *Ibid*, p. 9.

¹³⁷ *Ibid*. p. 9-10.

été breton, mais infiniment menacé, ce livre qui exige une solitude plus grande que celle, somme toute confortable, que je me suis aménagée dans cette haute chambre avec vue sur Saint-Malo et l'îlot où repose Chateaubriand. Trop noble posture d'écrivain ! (OD, 15)

Même quand il s'agit d'une chambre située en France, on retrouve un imaginaire qui renvoie à l'intime et qui rapproche le narrateur de l'expérience libanaise. Cet éloignement est réduit grâce à l'acte de l'écriture, dans la mesure où le livre raconte un retour au Liban. La chambre apparaît comme le lieu idéal de l'écriture et de l'exaltation de soi. Il s'agit de cet espace qu'on aménage pour s'y retrouver le plus possible. Pour pouvoir s'écrire, la chambre constitue le point de départ idéal, à partir duquel la grande aventure pourra démarrer.

La chambre est un lieu essentiellement privé : elle est « la forteresse du moi », le « nid du couple »¹³⁸. Cette atmosphère intime constitue l'espace idéal pour faire parler les personnages. Evidemment, leur parole sera dotée du charme des confidences troublantes. Dans cet espace clos, la parole se libère et exprime des pensées et des scènes intimes. Comme dans ces extraits où la chambre apparaît comme le lieu du plaisir solitaire et se place du côté du repli sur soi :

Je m'agenouillerai sur le sol au milieu de la chambre, entièrement nu, là où la jeune bonne a laissé trace de ses pieds parfumés, et je ferai jaillir ma semence qui ira se perdre dans les veines blanches du marbre. (OD, 37)

Fin de l'après-midi : moment privilégié du désir, quand la souffrance, la lecture, la rêverie me laissent démuni, livré à l'immobilité de mon corps, à la laideur de l'homme sans amour. (35)

Au cours de son voyage, le narrateur s'arrête à plusieurs reprises pour passer des nuits dans des familles libanaises ou dans des hôtels. Parmi ces

¹³⁸ Jean ONIMUS, *La Maison corps et âme*, op. cit., p. 128.

séjours, nous évoquerons celui du Hermel, du côté de la Bekaa, où il occupe la chambre d'un martyr, un fils mort lors d'une attaque contre Israël. Cette chambre lui procure un endroit idéal pour raisonner dans l'espoir de surmonter ses hantises, sa « crainte de [s]e réveiller dans un corps mort » (OD, 109). De même, ce lieu prend une dimension mystique, transformé en un espace de prière pour un martyr pur : « Ainsi je prie pour lui, ce jeune homme que j'imagine mort pur » (*id.*). Enfin, le narrateur se met à « genoux sur le froid carrelage », dans une posture qui renvoie à d'autres scènes où il laisse jaillir sa semence sur le sol. Cette chambre sera le cocon des sensations, de la réflexion, de la prière et du désir. Un mélange assez riche et impressionnant pour un espace aussi restreint.

Par conséquent, la modicité de l'espace n'est pas synonyme de limite. Au contraire, on constate une hypertrophie de la chambre et ceci grâce à son habitant : l'écrivain. Effectivement, les pensées les plus intimes et les idées les plus secrètes franchissent les murs des chambres par le biais des manuscrits de l'écrivain. Ceci se traduit aussi par l'une des rares évocations du motif de la chambre dans *Un balcon à Beyrouth*, dont un des paragraphes porte le titre « La chambre étroite ». Ce chapitre sera très loin de toute restriction spatiale, contrairement à ce que laisse deviner le titre. Le lecteur assiste à une suite de réflexions liées à plusieurs villes et pays tels que : « le Sud », « Terre limitrophe d'Israël », « la Syrie », « Antioche », « la Cilicie », « l'Oronte et l'Euphrate », « haut Limousin » etc. Tous ces endroits et beaucoup d'autres habiteront « la chambre étroite » du narrateur, dont l'esprit refuse de se limiter aux murs de sa chambre. C'est ce que souligne Jean Onimus : « La plus maigre cellule, lorsqu'elle renferme un rêveur, finit par contenir le monde, et plus que le monde : l'arrière-pays des rêves et des plus hautes contemplations. »¹³⁹. En effet, la chambre est liée à l'imaginaire de la protection et à celui de la révélation. Protégeant l'individu, il favorise la mémoire et l'imagination, ce qui entraînera l'acte d'écriture.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 77.

Dans le même ordre d'idée, on remarque que les chambres d'hôtels se rapportent à une sorte de « fugue intime ». C'est pour se sentir encore plus seul que le personnage s'y isole. A cet égard, l'hôtel fonctionne comme une cellule de monastère : un lieu d'inspiration et de création pour les âmes en quête de l'Essentiel. La chambre est donc l'espace où les pensées convergent vers l'intime, vers l'imaginaire de l'intérieur et du dissimulé. Ce lieu clos s'avère le lieu d'expansion des pensées et des rêveries, comme si la chambre se confondait avec l'âme elle-même.

Dans *Un balcon à Beyrouth*, le thème de la chambre est presque absent. Le narrateur profite pleinement de sa présence au Liban au point qu'il ne réside pas dans un endroit précis. Les besoins humains (manger, dormir) sont omis au profit d'une quête continue. Il est en situation de mobilité constante, jusqu'au dernier paragraphe de son livre où il pourra enfin s'allonger sur un lit et retrouver une sorte de paix, dans la chambre de M. El-Gemayel :

Je vais m'allonger, un peu ivre, dans une autre pièce, fenêtres ouvertes sur la vallée [...] ; je m'abandonne au lent glissement de l'après-midi sur les pentes boisées ; j'ai retrouvé une demeure semblable à celles que je croyais avoir à jamais perdue, mes yeux se ferment, je tombe doucement dans le sommeil de mon enfance. (BB, 230)

La chambre mentionnée dans ce paragraphe est associée à un accomplissement, à un état de béatitude atteint après tout le parcours du narrateur. Cependant, cet espace recevra d'autres symboliques, ce qui nous amène à considérer les fonctions attribuées aux chambres sous un angle moins euphorique.

2 - La chambre destructrice

A cette image positive accordée à l'espace de la chambre jusqu'à présent s'oppose une autre plus obscure. En effet, la chambre apparaît dans

certaines textes comme étant un lieu de destruction. Elle détruit ce sentiment d'assurance tant recherché pour étouffer la parole. Elle devient un lieu de frustration et de fuite.

Nous avons déjà vu comment la chambre protège l'individu et lui procure un environnement favorable à la révélation. Cependant, les chambres habitées par Millet se teintent des tensions antagonistes qui habitent cet auteur. Tout au long des ouvrages, le lecteur passera par des chambres qui loin de toute protection, détruisent le personnage et l'inscrivent dans un schème descendant. Dans ces chambres, il souffre de solitude et de détresse. L'espace « intime » est transformé en un espace « prison » dans lequel il subit immobilité et stagnation. Cette ambiance apparaît dans plusieurs scènes. Dans *L'Orient désert*, le narrateur évoque les moments lourds qu'il connaîtra dans l'appartement de son ami. Nous assistons à la description de la vie d'un être tourmenté par la solitude et par le dépaysement :

Je vis nu, seul, silencieux comme un chat, dans un clair et vaste appartement. (OD, 31)

Pas de femme, au cours de ce voyage. Chair triste et esprit lourd. Incapable de lire vraiment, ni d'écouter de la musique. (37)

Et puis il y a eu ces dimanches où je suis resté seul, sans manger ni sortir ni appeler personne, comme si ouvrir la bouche eût dû me détruire [...] et je demeurais sur le lit, près du ventilateur, fumant des cigarettes qui m'empêchaient de choir dans le sommeil, écoutant les avions israéliens survoler le pays à haute altitude, me récitant infiniment le texte de l'amour déchu, souffrant plus que jamais, guettant désormais des signes muets. (39)

Dans le même ordre d'idée, nous évoquerons un autre ouvrage, *La Confession négative*, et précisément la scène où le personnage est guidé par une jeune femme, Roula, dans l'appartement où il séjournera à

Beyrouth. Il y est sous les « ordres » de cette femme tant désirée. Cependant, son désir ne connaîtra que frustration dans cet espace. Après son comportement maladroit (allumer la lampe du balcon qui donne sur le camp de l'ennemi), Roula a dû le tirer par le bras pour le protéger, un geste pris pour une invitation à un acte charnel comme le traduit le paragraphe suivant :

[...] en pénétrant dans l'appartement où Roula n'avait pas fait de lumière et où je l'ai cherchée puis trouvée, cette lumière, sur le balcon où la jeune femme m'a rejoint et m'a tiré en arrière par le bras, en proférant un très bref et autoritaire « la ! » qui m'a laissé croire qu'elle était prête à se donner à moi, et moi tentant de l'embrasser, ma main droite se posant sur un de ses seins, alors qu'elle reculait vivement en répétant « la'a ! » (CN, 45).

Plusieurs déceptions seront liées à cette scène. D'abord, il connaîtra la frustration après que Roula l'a rejeté avec ses « la'a ! », ses « non » répétitifs. Ce qui le mettra dans l'embarras, comme il l'exprime : « Ma face me cuisait : jamais je n'avais éprouvé une honte de cet ordre » (43). Ces éléments contribueront à rendre l'ambiance lourde, dans cet appartement hanté par la nuit et par la guerre. Puis apparaîtra la grande déception, quand toutes ses sensations viendront rappeler au personnage qu'il est un étranger : « J'étais étranger non seulement à son propre désir mais au territoire sur lequel elle m'avait introduit, et où je me sentais perdu » (45). L'espace étroit étouffera les personnages. On verra des individus frustrés et incapables de se fondre dans cet espace qui ne cesse de les agresser, ne cesse de leur rappeler à quel point ils sont loin de lui être homogènes. La frustration, la honte, le silence, la distance entre les individus contribueront à rétrécir l'espace et à le rendre de plus en plus hostile.

Dans l'espoir de remédier à cet engloutissement, le personnage s'engage dans une aventure ouverte. L'extérieur viendra le libérer de la lourdeur de

l'espace fermé. Par opposition à l'immobilité qui règne à l'intérieur, apparaîtra une attitude vagabonde, tournée vers l'extérieur.

B - L'espace extérieur

Par-delà les murs des chambres privées, se déploie l'espace public : les rues, les constructions, les passants, la ville dans toute sa dimension exubérante. Le personnage répond à l'appel de l'aventure et de la découverte. Nous assistons à un débordement au sens de la transgression des limites, à un passage vers l'extérieur. A ce sujet, Jean Onimus accorde un rôle prépondérant à l'acte de « sortir » : « Vivre, c'est à un moment donné, sortir d'un lieu clos, coquille ou chrysalide ; c'est se risquer au-dehors. Dehors ! On respire ! les portes, les fenêtres s'ouvrent, la maison est rendue au souffle. »¹⁴⁰. Sortir devient synonyme de vivre, dans la mesure où le dehors permet de se confronter à la vraie vie, celle qui se nourrit de risques et de découvertes.

Cette aspiration à la découverte et à l'affrontement de la vie prend un aspect particulier chez Millet. On peut identifier un double mouvement de sortie. D'abord, notre auteur quitte son pays natal pour aller à la rencontre d'un pays lointain, il sort de son espace habituel, la France, pour aller vers « l'autre pays ». Puis, dans ce même pays, on note un autre mouvement vers le dehors. Le personnage se déplacera entre des espaces clos et des espaces ouverts. Il quittera les chambres et les appartements pour assouvir son besoin de sortir :

Non : plus de récit. Plus de trace. Un voyage à côté des mots : voilà ce qu'il me faut. Ou, mieux qu'un voyage (trop noble, inévitablement littéraire) : un chemin ; un cheminement ; un allègement. [...] Il suffit de se mettre en route [...] Partir [...] de l'anse où près de Tabarja, saint Paul se serait embarqué pour aller à Rome. (OD, 53)

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 76.

Le narrateur de *L'Orient désert* désire s'ouvrir à un monde nouveau, à un territoire plus vaste. Cependant, cette initiative laisse deviner qu'un autre territoire sera délaissé. A ce sujet, nous nous intéresserons à la notion évoquée par Erving Goffman et par laquelle il évoque le rapport entre l'espace et son habitant.

La notion de territoire a été essentiellement introduite par ce sociologue¹⁴¹, pour qui il existe essentiellement deux types de représentation de la société : la société « en vase clos » et la société « en public » ; donc deux types de « régions » et deux types d'« occupants ». L'usage d'une région ou d'une autre implique des procédures, des rites, des manœuvres et des attitudes différentes : on s'isole au moyen de cloisons, on délimite ses coulisses, on en interdit l'accès, ou au contraire on force les barrières, on empiète sur le territoire de l'autre, on entre dans les coulisses. Effectivement, cette dichotomie de l'espace se répercute sur ses occupants, ce qui nous renvoie à la conception de Zola analysée par Philippe Hamon, qui définit le personnage « territorialisé » comme étant un personnage « inscrit dans un espace (topographique, psychologique, professionnel, etc.) fermement et soigneusement délimité »¹⁴². Chaque type de territoire (plus ou moins public, plus ou moins privé) se combine avec un type particulier de personnage. Chaque type de milieu génère donc un type de personnage : l'espace fermé engendre le solitaire, le rêveur, et l'espace ouvert engendre l'aventurier, le voyageur, le vagabond.

Après avoir étudié les espaces fermés et particulièrement les chambres, nous nous intéresserons dans cette partie à l'espace extérieur et à son occupant. Pour commencer, il nous paraît indispensable d'évoquer les thèmes de l'errance, de la promenade et du voyage, des attitudes récurrentes dans les ouvrages de Richard Millet, où le personnage est

¹⁴¹ Erving GOFFMAN, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1 (« La présentation de soi ») et t. 2 (« Les relations en public »), trad. d'A. Accardo, Paris, Editions de Minuit, 1973.

¹⁴² Philippe HAMON, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Droz, 2000, p. 33.

amené à occuper l'espace extérieur. Il apparaît que chaque lieu – de par les attentes qu'il suscite et les réponses qu'il offre – programme un mode particulier d'appropriation de l'espace. Les environnements au sein desquels évolue le personnage en mouvement sont aussi multiples et diversifiés que le monde et ses surprises. Dans notre corpus, les personnages parcourent des espaces variés, dans des circonstances différentes. Une image plus complète du Liban se tisse à travers ces déplacements.

Plusieurs scènes évoquent les déplacements de nos personnages, mais selon différents modes. L'errance est une attitude souvent associée aux prémices d'une quête. Le personnage s'engage dans une recherche qui commence par une sorte de perte. La promenade s'annonce comme une activité tournée vers l'observation et vers le contact avec le paysage. Quant à la notion du voyage, elle présuppose le déplacement d'un personnage venu d'un pays autre, et qui se lance dans la découverte d'un nouvel espace. Son aventure est loin d'être limitée à un quartier ou à un espace restreint, elle se déploie à travers différentes régions.

Les déplacements des personnages rencontrés dans les ouvrages de Millet varient entre ces notions, dans la mesure où on assiste à une sorte d'évolution du rapport entre l'espace et son habitant. Nous observerons de plus près cette fonction à travers l'observation des modes de déplacement dans les différents ouvrages.

Hormis les sorties relativement rares de Marc, le personnage du premier roman de Millet, *Beyrouth ou la séparation*, est le premier ouvrage à travers lequel le lecteur peut arpenter les régions libanaises. Cependant, l'aperçu donné du pays reste virtuel dans la mesure où l'auteur le décrit par l'imagination et non pas lors d'une visite réelle. Effectivement, à travers ce livre le lecteur est sorti de son sentiment de privation du Liban. Si on peut parler d'une aventure, ce sera celle de visiter le lointain, d'accéder à l'inaccessible par le biais du souvenir. Dans cet ouvrage, on sait que l'auteur a franchi les limites géographiques, qu'il s'est aventuré dans un monde extérieur à celui de l'instant de l'écriture. De plus, la majorité

des scènes se déroulent dans un espace ouvert. C'est dans les quartiers populaires d'Achrafiyé, de Gemmayzé, de Manara, ou de Aïn el-Tineh que l'auteur s'est promené et c'est vers les trois côtés, celui de Tyr, celui de Damas et celui de Byblos, qu'enfant il se dirigeait les dimanches avec ses parents. De même, la découverte des odeurs, des goûts et des bruits a eu lieu à travers les rues de la ville :

La ville est peuplée d'odeurs de nourriture, avec lesquelles j'entretenais des rapports de fascination et d'écœurement. Et il me suffit aujourd'hui de goûter à un de ces plats qu'autrefois je détestais pour que, avec une douceur irrésistible, la ville toute entière se recompose en moi. (B, 60)

Revenons au thème de la promenade qu'on retrouve abondamment dans *Un balcon à Beyrouth*, *L'Orient désert* et *Brumes de Cimmérie*, où le lecteur assiste au parcours d'un homme en quête à travers différents types d'espaces. Le pays et particulièrement la ville sont visités par le biais d'un regard étendu, celui du promeneur. Dans *Un balcon à Beyrouth*, cette attitude (la promenade) permet le contact direct entre le narrateur et le pays tant rêvé et désiré. C'est une façon d'atténuer le sentiment de privation qui fut pour longtemps associé à cet espace. Et c'est précisément ce milieu extérieur qui tente le visiteur. Loin de l'espace fermé qui connote la restriction, le dehors offre le privilège de l'évasion, donc cette chance de pouvoir marcher dans un espace longtemps interdit. On assiste à une délivrance double : le narrateur quitte son pays pour le Liban, puis il quitte tout espace fermé dans cette nouvelle destination. A partir du troisième chapitre, il quitte sa chambre : « Je fais coulisser la vitre et plonge dans la fraîcheur du jardin. Je rêve depuis des années d'un récit dont voici la première phrase : « Je suis descendu dans le jardin pour y mourir. » (BB, 106). A partir de ce paragraphe, le narrateur se lance dans son aventure, et il ne rejoindra plus les espaces fermés. Ce n'est qu'à la fin de l'ouvrage, nous l'avons vu, qu'il pourra retrouver la quiétude des chambres, quand il s'allongera pour s'abandonner au sommeil après avoir retrouvé « une

demeure semblable à celles [qu'il croyait] avoir à jamais perdues » (230). Ce passage aide à tisser un rapport entre les espaces extérieurs et intérieurs, dans la mesure où les deux espaces participent, d'une façon ou d'une autre, à la découverte d'un pays et d'une époque perdus. L'intérieur prépare le narrateur à sortir et à affronter l'extérieur, cet extérieur qui procure le sentiment de l'errance et de la découverte, et par conséquent le besoin du repos et de la quiétude. On assiste ainsi à un cycle qui ne cessera de se reproduire dans les autres ouvrages, et qui n'est autre que celui de la vie, où le repos et l'aventure, la satisfaction et le manque alternent.

Dans *L'Orient désert*, le narrateur s'engage dans une longue aventure à travers laquelle il découvre un espace plus vaste, celui du Liban et de la Syrie (désignés par un terme plus général, l'Orient). L'ouvrage ne s'ouvre pas d'emblée sur des scènes de promenade et de découverte de l'espace. Dans les premières pages, le narrateur raconte ses errances dans la ville de Paris puis dans celle de Beyrouth. Les phrases suivantes traduiront son besoin d'évasion : « J'ai erré dans Paris, en quête d'un récit [...] » (OD, 25), « Je suis sorti dans la ville obscure [...] errant dans le parc des Pins [...] et donc titubant de fatigue et d'inanition... » (39-40). En effet, ce sentiment d'errance et de perte va précéder le grand voyage en Orient que le narrateur entamera quelques pages plus loin : « Il suffit de se mettre en route et non plus d'errer, comme je le fais depuis un mois. » (53). Cette phrase opposera l'errance au voyage, deux attitudes différentes qui apparaissent dans son parcours. Notons que l'errance est vécue comme une sorte de prémice au grand voyage, une étape antérieure à un acte plus organisé et plus réfléchi. Cet acte, c'est le voyage annoncé par la phrase suivante : « Je quitte Beyrouth au matin du 5 septembre » (81). Le narrateur, qui aspire dès le début de l'ouvrage à une aventure qui dépasse les frontières libanaises, vit ce départ comme une délivrance du cercle d'errance qui le retenait captif jusqu'à ce moment. Cette fois, l'extérieur se propage sur de nouvelles frontières, et la promenade prend une nouvelle forme, celle d'un voyage en voiture à travers maintes villes et villages

libanais et syriens. Le narrateur exprime son désir d'arpenter ces nouvelles terres à pied : « J'aimerais dire que je marche pour vivre, que je tente d'écouter dans la marche le rythme de ma propre vie » (96), « Bien sûr j'aurais préféré aller à pied » (97), affirme-t-il, mais cette fois le parcours est long, ce qui impose le voyage en voiture. Il découvrira les paysages à travers les vitres de la voiture, et on se rapproche du rapport direct qu'il a entretenu avec l'espace dans *Un balcon à Beyrouth*. Dans cette partie de l'ouvrage, on remarque qu'il s'agit plutôt d'un observateur, et non pas d'un promeneur. En avançant dans son voyage, le narrateur retrouve cette attitude de promenade. Il va à plusieurs reprises descendre du véhicule pour se tenir plus près d'un paysage ou d'un monument. Donc le livre met en scène des attitudes multiples du narrateur à l'égard des espaces extérieurs qu'il visite. Il connaîtra l'errance, le voyage en voiture et la marche à pied dans ce vaste Orient qui l'invite à aller de l'avant.

Ce voyage en Syrie relaté tout au long d'une partie importante du livre (à partir de la page 81) s'inscrit dans un schème ascendant, qui entraîne le narrateur dans un voyage vers le nord. L'extérieur, dans ce passage, sera un espace plus élevé. Plusieurs expressions disent cette élévation, cette attirance pour un endroit plus haut, comme le montrent les déplacements du narrateur : « J'ai monté seul. » (OD, 157), « En regagnant Alep, je monte vers une piste poussiéreuse sur la colline rase de Mouchabbak [...] où, près d'une petite ferme, s'élève une lourde basilique byzantine. » (160). Dans le même ordre d'idée, le narrateur accompagne l'Oronte, le fleuve qui « coule vers le nord et non vers le sud, comme le Litani » (106). Effectivement, le voyage s'inscrit dans cette attitude qui consiste à avancer et à s'élever. En observant de près les détails du voyage, nous remarquons que le narrateur, lors de la retranscription de ce qu'il rencontre dans son parcours, évoque des scènes historiques ou même mythologiques. Dans cette terre élevée, il perçoit plus que les immeubles et les rues décrits jusque là dans les autres ouvrages. Ici, il transcende le temps et évoque des civilisations et des royaumes qui ont occupé ces terres il y a plusieurs siècles. L'extérieur présentera donc une image plus séduisante que celle

qu'il donne à voir d'habitude : « Petit enfant depuis toujours en chemin, dans la nuit du songe, vers les ruines de Cyrrestique, dont Théodoret de Cyr, biographe de saint Siméon, fut l'évêque. » (154), « Un peu plus bas, une sorte de pyramide octogonale abrite le cénotaphe d'un cheikh musulman, Nabi Ouri [...]. Et puis Qalaat Semaan, la colline où fut bâtie la basilique de Saint Siméon, » (155), « A pied dans les ruines de Serdjilla, de Babila, de Dana, de Djéradé. » (195). Effectivement, le narrateur rencontre des espaces qui détiennent un charme particulier, celui d'avoir connu les temps bénis : « Ruinées, le plus souvent désertes, ces villes mortes ont quelques choses de plus vivant que le cœur grouillant des villes modernes : des gens ont vécu là, jour après jour, la permanence du miracle chrétien » (170).

Dans cette terre qui garde en elle les traces de différentes civilisations et religions, on note une progression de l'attitude même du narrateur. Au début de l'ouvrage, il était pris dans une errance à travers les villes, puis il s'est lancé dans un voyage au-delà des frontières du Liban. Lors de la traversée du Liban, il décrit les paysages libanais perçus à travers les vitres de la voiture : « Plus haut après les vieilles maisons de Sofar, en pierre claire, à toits de tuiles, aux baies à triple ogive, le col de Baïdar dont le grand pont moderne a été en partie détruit par l'aviation israélienne » (OD, 86). Il s'agit d'une simple transcription des images rencontrées lors de ce voyage. Puis, arrivé en Syrie, l'attitude du narrateur, qui concordait jusque là avec celle d'un promeneur ou d'un touriste, progresse pour rejoindre celle d'un pèlerin. Effectivement, il entame dans cette terre de longues marches, qui se dérouleront souvent dans des conditions difficiles (fatigue, faim...) : « Ainsi je marche vers Alep, sans être indifférent au paysage, aux odeurs, aux visages, aux bruits, aux constructions [...] » (122), « En route, dès l'aube. Je marche, dans la fin du christianisme occidental [...] » (153), « J'ai monté seul le raidillon menant à la basilique. [...] J'ai parcouru les quatre ailes de l'église en forme de croix et l'octogone central où j'ai touché ce qui reste de la colonne du saint. » (157), « J'ai parcouru, à pied, la plupart du temps, les mauvais sentiers de Djebel Sema'an, pour voir les

ruines chrétiennes éparpillées dans la montagne, » (172), « Je ne prends pas la route neuve, mais le chemin muletier qui escalade la pente du Djebel El Ala. Je suis seul. Je marche avec le désir d'exténuer quelque chose en moi. Soleil et vent. Souffle court. » (217).

Toutes ces phrases et d'autres retranscrivent le parcours exceptionnel d'un Français qui va visiter à pied les vestiges dispersés dans le désert de la Syrie. La fatigue, la faim, l'espace désert et les monuments religieux tracent le cadre idéal pour ce pèlerinage. A cela s'ajoutent les réflexions du narrateur qui viennent renchérir sur la dimension spirituelle de ce voyage, et qui attribuent au pèlerin le privilège du savant. Le narrateur expérimente, lors de son voyage, la promenade, le tourisme, le pèlerinage et enfin la sagesse. Des attitudes qui traduisent une certaine évolution : plus il va avancer, plus il fera preuve de réflexion et transcendera l'instant même. Cependant vers la fin du voyage un élément viendra briser cette ascension : il s'agit de l'impossibilité de visiter la Cilicie. Face à ce monde ouvert qui se donne au narrateur dès le début de son aventure, le narrateur se retrouve confronté à un espace inaccessible. Cette situation reprend un détail récurrent dans les ouvrages de Millet, l'impossibilité de se rendre dans un espace qui lui est précieux¹⁴³. Ce sentiment de privation atteint son apogée quand le narrateur révèle que cette terre inaccessible n'est que lui-même : « Il n'est de Cilicie qu'intérieure » (222). Cette phrase ramène le sentiment de l'inaccessibilité au plus profond de son être. Même après avoir parcouru toutes ces terres, le narrateur se trouve incapable de franchir ses propres frontières, d'où d'ailleurs ce besoin d'évoquer de nouvelles terres inaccessibles.

Nous évoquerons à présent un autre ouvrage qui accorde une place importante à l'extérieur, *La Confession négative*. Loin du décor intime de la confession, Pascal Bugeaud aspire à un espace ouvert dès le début de

¹⁴³ On pense particulièrement à Jezzine, la ville du sud du Liban qui est restée inaccessible au narrateur jusqu'à l'ouvrage intitulé *Brumes de Cimmérie*.

l'ouvrage. Il arrive dans ce pays suite à l'invitation d'un ami rencontré à Paris, pour participer à la guerre au Liban. Dans cet espace en proie à la guerre, il connaîtra l'errance, une attitude qui concorde avec son caractère :

J'étais de ceux qui errent pendant des heures dans une ville plutôt que de demander leur chemin. [...] vers cinq heures du soir, à Beyrouth, entrant au Chase, avec mon sac de voyage, mes vêtements froissés, ma mine d'homme de nulle part [...] le regard perdu dans le brouhaha de la langue arabe [...]. (OD, 23)

Dans ce pays, pris dans l'anarchie et la violence, le personnage manifeste son sentiment de dépaysement. L'extérieur ici, c'est cet espace autre, dans lequel règne un ordre différent de celui de son pays natal, la France. De même, on note l'aspiration vers un autre espace extérieur, celui de la montagne. Dès le début de l'ouvrage, Pascal projette un imaginaire euphorique sur cet espace élevé (cette attitude rejoint celle de Marc, le héros du premier roman de Millet, qui désirait visiter cette montagne : « Quand irons-nous à la montagne ? » [ICSM, 41]). Après une brève description de la ville d'Achrafiyé, le regard du jeune homme se tourne vers « l'autre côté du fleuve », dont l'étagement [lui] semblait une promesse de bonheur et [lui] faisait battre le cœur, comme si [il n'était] venu que pour aller à la montagne » (OD, 44). Cet espace lui apparaîtra comme inaccessible lorsqu'il ne pourra pas se rendre chez les parents de Roula, « là-haut, dans la montagne, car elle se méfiait de [lui] » (49), ou même lorsque la lumière éblouissante du matin l'empêchera « de regarder en direction de la montagne » (53). D'où d'ailleurs ce désir de rejoindre cet espace qui prend une dimension sacrée : « [...] j'ai demandé à Nabil ce que je n'avais pas osé prier sa sœur de m'apprendre, à savoir si je verrais bientôt la montagne. » (75). Visiter la montagne devient une hantise chez ce jeune homme qui s'ennuie dans cette ville où rien ne se passe. De plus, cette terre convoitée apparaît comme le but même du voyage : « N'étais-je

pas venu pour ça : aller à la montagne, sur ces hauteurs vers lesquelles, depuis quatre jours, mes regards ne cessaient de se tourner [...] » (114). Ce désir sera bientôt assouvi, quand le narrateur et Nabil (le frère de la femme qui l'a accueilli depuis son arrivée à Beyrouth) quittent Beyrouth pour se diriger vers la montagne « un peu avant Mejd el Tarchich, village dont les maisons se confondaient avec la rocaïlle, l'herbe sèche, la terre rouge » (116). Dans ce décor paradisiaque dont les constructions se mêlent à la nature, le personnage connaîtra une grande émotion, due à ce sentiment rare d'avoir enfin atteint son but : « J'en avais presque les larmes aux yeux, comme si j'avais enfin trouvé ce que j'attendais [...] » (116).

Quelques pages plus tard, la dimension sacrée associée à cet espace s'énonce clairement. Si Pascal lui accorde tellement d'importance, ce n'est pas pour la beauté de ses constructions ou de sa nature. Dans cette montagne se trouve le camp dans lequel il suivra un entraînement militaire pour pouvoir participer plus tard à la guerre. Donc, cet extérieur va participer à l'évolution de la trame narrative dans la mesure où il nous introduit dans le vrai décor de la guerre. Après cet entraînement, le personnage va pouvoir sortir de l'appartement rue Kseib, qu'il occupait jusqu'à présent, pour affronter le danger dans les rues de la ville.

« La vie renfermée et la vie exubérante, sont l'une et l'autre des nécessités psychiques. Avant d'être des formules abstraites, il faut que ce soient des réalités psychologiques, avec un cadre, un décor »¹⁴⁴, écrit Bachelard. Pascal Bugeaud connaît une évolution traduite par ce passage de l'intérieur à l'extérieur, à travers des décors qui participent à la construction de son identité. L'errance le prépare à des aventures plus révélatrices qui lui permettront de progresser dans sa quête.

Nous avons visité, à travers les sous-parties précédentes, des espaces qui appartiennent au règne de l'intérieur et à celui de l'extérieur. Toutefois, on rencontre chez Millet des espaces qui loin de cette dichotomie, annoncent une certaine fusion entre le dehors et le dedans.

¹⁴⁴ Gaston BACHELARD, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 111.

C - L'espace intermédiaire

Le désir de travailler la dichotomie de l'extérieur et de l'intérieur dans les ouvrages de Richard Millet fut inspiré surtout par la communication entre ces deux pôles. En effet, les espaces dans les œuvres de notre corpus, ont un rôle très important, celui d'élaborer des liens. Il s'agit d'atteindre un imaginaire plus général, celui de la vie, dont les éléments communiquent entre eux, et où l'espace intérieur guide vers l'extérieur et vice versa.

Ceci dit, si le choix d'un milieu particulier implique une thématique spécifique, cela n'empêche pas le passage d'un même personnage d'un type d'espace vers un autre. Et c'est exactement ce que nous observons dans les ouvrages de Millet, dans lesquels le même individu oscille entre intérieur et extérieur, sédentarité et vagabondage. Car comme le dit Bachelard, « l'être est tour à tour condensation qui se disperse en éclatant et dispersion qui reflue vers un centre. L'en-dehors et l'en-dedans [...] sont toujours prêts à se renverser et à échanger leur hostilité »¹⁴⁵.

Pour assurer cet échange, les œuvres présentent des espaces intermédiaires. Dorénavant, les personnages oscillent entre extérieur et intérieur, et les espaces prennent une dimension plus universelle dans la mesure où l'extérieur se propage vers l'intérieur et inversement. Les espaces intermédiaires assurent cette communication, comme le montrent les ouvrages de notre corpus.

Le titre *Un balcon à Beyrouth* porte déjà en lui la dimension d'un espace médiateur qui appartient à la fois au règne du dehors et à celui du dedans, le « balcon ». Celui-ci permet de voir l'extérieur tout en étant protégé par l'intérieur, d'appartenir à la fois à ces deux dimensions. Ce motif du balcon réapparaît à plusieurs reprises dans les ouvrages de Millet, qui affiche sa

¹⁴⁵ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1961, p. 196.

prédilection pour les terrasses, ces espaces élevés qui lui rappellent le plateau du Limousin. Nous citerons quelques phrases tirées d'*Un balcon à Beyrouth* : « Au balcon d'Achrafiyé. Je serai peut-être un éternel enfant à la balustrade, qui attend la fin de la vie, comme on le fait de la tombée délicieuse de la nuit. » (BB, 175) ; « De la terrasse, j'ai sous les yeux la vallée de Hammana, "un des plus beaux coups d'œil qu'il soit donné à l'homme de jeter sur l'œuvre de Dieu " écrit Lamartine. » (227) ; « [...] nous sortons une dernière fois sur le balcon pour contempler la vallée heureuse. » (228). Effectivement, les sentiments liés à des scènes situées sur des balcons ou des terrasses semblent euphoriques. Ces espaces procurent un sentiment de joie et de détente, grâce à leur ouverture sur d'autres espaces.

Dans *L'Orient désert*, la première scène ayant pour cadre le Liban est celle du balcon d'Achrafiyé. Elle permet au lecteur de situer le narrateur et d'imaginer le cadre de vie dans lequel il baigne :

Je suis assis seul au crépuscule, à Sioufi, sur la colline d'Achrafiyé, dans la chaleur moite de Beyrouth, sur le balcon d'un ami qui part à l'aube et ne rentre qu'à la nuit, devant la corniche du fleuve (un fleuve caché, presque à sec, le vrai fleuve ici étant le bruit continu des automobiles et des camions, la rumeur de la ville, tout un ressac qui va battre jusqu'aux flancs de la montagne. (OD, 31)

Grâce à sa position sur le balcon, le narrateur fournit des informations essentielles sur son séjour au Liban. On sait qu'il visite le Liban en été et qu'il vit seul à Beyrouth dans l'appartement d'un ami. Il n'est donc pas dans un hôtel mais reçu chez un Libanais, loin de l'image du touriste de passage dans une ville ; au contraire, il vit dans ce pays à proximité de la vie quotidienne de ses habitants. De plus, le lecteur bénéficie d'une description poussée de la ville dans la mesure où le personnage profite de la vue sur laquelle donne son balcon pour nous transmettre certains détails sur son quartier.

Pour signaler l'importance de ces espaces intermédiaires, l'auteur leur consacre un chapitre dans son ouvrage qu'il intitule « Des terrasses ». Dans ce chapitre, il annonce sa prédilection pour ces espaces en écrivant : « Si j'étais un poète [...] j'écirais un éloge des terrasses. » (OD, 45). Et tout au long de ce texte, de petits paragraphes viendront renchérir sur l'importance symbolique de ces espaces. Pour commencer, c'est la terrasse de Aïn el-Rihani qui inspire l'auteur : « ouverte sur une vallée qui a l'ampleur d'une paume dressée au-dessus de la mer » (*id.*). D'autres phrases viennent renforcer la ferveur associée aux terrasses : « La terrasse, c'est avant tout le surplomb — et je la veux nue, le ciel couvert, la vie lointaine, là-bas, le long de la route côtière. » (46). On est en mesure de comprendre la raison qui fait la particularité de ces espaces. Si l'auteur apprécie si chèrement ces terrasses, c'est parce qu'elles renvoient à ses origines : « Je suis né en hauteur. Je suis de ceux qui sont descendus d'un haut plateau pour aller dans les villes. Depuis, je soupire après les hauteurs. » (*id.*). Par conséquent, la terrasse comme d'autres lieux élevés, ramènent l'auteur vers l'imaginaire de son enfance, comme il l'exprime plus loin : « Seul, donc, sur la terrasse à flanc de montagne, où je rêvais, il y a un peu plus d'un mois, de venir écrire et où, aujourd'hui, je vis humilié, abandonné dans la langue comme un enfant dans la forêt profonde » (47). Sur ces terrasses, l'auteur retrouve l'enfant qu'il fut, avec toutes les sensations associées à cette période, allant de l'ambition de la découverte jusqu'à la peur de la solitude.

Dans *La Confession négative*, nous découvrons une nouvelle dimension de l'espace intermédiaire. En effet, cet ouvrage qui donne une image nouvelle et différente du rapport entretenu entre le personnage et le Liban, présente de même une image nouvelle de l'espace. On remarque que le danger de la guerre se répercute sur les balcons de la ville. On est loin de l'imaginaire romantique des terrasses qui procurent une sensation extatique grâce à une vue admirable : il s'agit plutôt d'une ville chaotique dont le désordre se reflète plusieurs plans.

D'abord, le discours de la jeune femme libanaise, Roula, va placer l'espace du balcon sous le signe de l'interdit ou du moins du danger :

[...] (Roula) me donnant à entendre que ce serait là mon logis et que je ne devais pas allumer la salle de séjour, où nous nous trouvions, ni aller sur le balcon, sauf en m'accroupissant de manière que ma tête dépasse à peine de la balustrade qui était protégée, de l'intérieur, par des sacs de sable. (OD, 45)

Le balcon est loin de la dimension expansive dont il était pourvu dans les autres ouvrages. Il s'agit plutôt d'un espace restreint et strict à l'image de la ville qui a été découpée et partagée. De plus, le personnage va pouvoir cohabiter avec le danger qu'il est venu chercher : « [...] danger contre lequel m'avaient mis en garde Roula et Nabil, lequel ne m'a pas empêché d'aller m'accouder au balcon, comme si je le cherchais, ce danger, et que je fusse venu au Liban pour voir la mort de près » (CN, 88). Dans cette ville, le personnage est amené à affronter ses hantises, et c'est pourquoi d'ailleurs il ignore les instructions de ces hôtes en allant risquer sa vie sur ce balcon qui est devenu synonyme de danger et de mort. Si le balcon s'avère un espace dangereux, il permet encore toutefois de communiquer avec l'extérieur dans les moments d'accalmie. C'est un espace intermédiaire dans la mesure où il permet le contact devenu de plus en plus difficile dans la ville détruite. Ceci se traduit par la scène où la jeune femme se dirige vers l'étroit balcon de son appartement pour demander à l'épicier de lui fournir des provisions : « Elle est allée sur l'étroit balcon de la cuisine d'où elle a appelé, dans la rue, au pied de l'immeuble, quelqu'un avec qui elle a échangé des mots [...] » (OD, 82-83).

Nous examinerons une dernière fonction attribuée aux espaces intermédiaires dans cet ouvrage, celle d'un espace de préparation à la guerre et de cohabitation avec elle, comme le signale la phrase suivante :

Au matin les compagnons de Nabil sont revenus avec une mitrailleuse Bren qu'ils ont installée sur son bipied, non pas entre les sacs de sable du balcon mais sur le toit de l'immeuble, signifiant à une femme d'une cinquantaine d'années, l'épouse du concierge, qu'elle ne pouvait plus dormir sur la terrasse, parmi le linge que les ménagères montaient y faire sécher. (OD, 114)

En effet, sur les balcons et sur les toits on plaçait des armes en profitant du fait que ces espaces sont à moitié cachés, de sorte que les armes ne sont pas visibles mais peuvent en même temps être dirigées vers l'extérieur, vers l'ennemi. De même, ces espaces ont une dimension vitale pendant la guerre, étant des lieux où l'on dort et où l'on sèche son linge, à la place des chambres rendues invivables par la chaleur et par l'absence d'électricité.

A toutes ces images relevant de l'espace intermédiaire, vient s'ajouter une nouvelle fonction qui apparaît dans l'ensemble des ouvrages de Millet : il s'agit de la fonction d'observation. Le personnage a souvent profité de ces espaces médiateurs pour contempler l'extérieur. Dans plusieurs passages, il observe des passants ou des paysages, à partir de la fenêtre d'une chambre ou de la vitre d'un restaurant. La dimension de l'observation commence à partir du troisième chapitre d'*Un balcon à Beyrouth*, lorsque le personnage se réveille le lendemain de son arrivée au Liban. Il se dirige vers la fenêtre dans un geste qui prépare le lecteur à son aventure dans les rues de cette ville (et surtout à son aventure d'écriture). On est face à un geste qui dirige l'attention du lecteur vers l'extérieur. A partir de sa chambre, il ouvre la vitre et se met à contempler le dehors : « Je fais coulisser la vitre et plonge dans la fraîcheur du jardin. [...] De l'autre côté du jardin, une jeune femme en blouse blanche à fleurs noires vaque à sa cuisine » (BB, 106). Et comme si sa fenêtre ne lui suffisait plus, il se dirige vers la chambre de son ami O. pour décrire le paysage sur lequel donne sa chambre :

Je vais chercher O. dans sa chambre : ses fenêtres donnent sur Badaro, Furn El-Chebbak, Hazmieh et sur la montagne. Tout paraît m'attendre. [...] Dans le lointain, un demi-cylindre blanc, allongé : une église dans Badaro, datant des années cinquante, qu'il me semble reconnaître, mais que je ne puis encore nommer (BB, 107).

Ces fenêtres sont le premier observatoire de l'auteur, à partir duquel il enchaîne la visite de cette ville. Notons de même que ces fenêtres permettent au lecteur de prévoir plus que le simple paysage libanais : on y envisage le projet même de l'auteur, son récit. Il s'agit plutôt d'un projet ancien qui ressurgit dans le présent et qui ouvre sur l'imaginaire de la ville. Effectivement, en ouvrant les vitres de sa chambre il imagine la première phrase de ce récit tant rêvé :

Je fais coulisser la vitre et plonge dans la fraîcheur du jardin. Je rêve depuis des années d'un récit dont voici la première phrase : « Je suis descendu dans ce jardin pour y mourir. ». Je ne suis pas allé plus loin. Songeant ce matin à ce récit [...]. (106-107)

Le narrateur nous ramène en même temps dans l'espace réel de ce pays (le jardin, les rues, etc.) et dans la dimension fictive de son récit. Une invitation double qui trouve son écho tout au long des ouvrages qui oscillent entre le descriptif et le narratif, entre le réel et le fictif.

Plus loin, l'auteur évoque un autre espace intermédiaire qui assure cette même fonction d'observatoire. Il s'agit du restaurant *The Chase*, qui d'ailleurs apparaît à plusieurs reprises dans les ouvrages évoquant l'expérience libanaise de Millet. Le narrateur profite de l'emplacement de ce restaurant qui se situe au premier étage et fournit donc une vue idéale sur la ville : « Place Sassine, au plus haut d'Achrafiyé. Frais et clair, le premier étage du restaurant The Chase est un observatoire idéal des classes moyennes de l'Est et, au-dehors, du petit peuple chrétien. » (147). Après cette phrase, le lecteur découvre un passage descriptif assez

représentatif de la société libanaise en général et de la région de la place Sassine en particulier.

Dans le même ordre d'idées, apparaît un passage dans lequel l'auteur fait une mise en abyme du regard de l'observateur. Il s'agit du narrateur qui regarde un enfant regarder par la fenêtre :

Les fenêtres sont ouvertes sur la mer, tout près, par-delà les palmiers. Je regarde G., le fils de la maison, poser ses mains sur la balustrade du premier étage. Peut-être regarde-t-il, là-bas, près du rivage, un palmier isolé sur le bleu pâle du ciel, et toute la fraîcheur d'une matinée de février, loin de Beyrouth. (171)

Encore une fois, ces fenêtres et ces balcons offrent un observatoire sur cette ville lointaine et proche à la fois.

Cette fonction est présente dans d'autres ouvrages. Ainsi, dans *La Confession négative*, le personnage évoque une expérience assez particulière qui a lieu sur le toit d'un immeuble. A l'image de ce livre qui tourne autour de l'expérience du jeune guerrier français au Liban, les espaces intermédiaires participent à retranscrire cette ambiance guerrière. On confie au personnage principal la tâche d'observer l'ennemi à partir du toit d'un immeuble : « J'ai accompagné Nabil sur le toit d'un immeuble de sept étages d'où on avait vue sur plusieurs rues [...]. J'étais caché derrière des sacs de sable. J'avais sur le carrefour une vue plongeante. » (CN, 190). Grâce à son emplacement surélevé et caché à la fois, le toit de l'immeuble sert d'observatoire à ces guerriers. Dans *Brumes de Cimmérie*, c'est la vue à partir de l'hôtel Shangri-la au Laqlouq qui permet au narrateur de voir le passé. Assis dans la salle à manger, il perçoit à travers la baie vitrée des images qui le ramènent « aux grands hivers de Viam, où [sa mère] se repose, à la neige qui était tombée sur le haut Limousin la veille de ses obsèques » (BC, 39). Grâce à ce passage, nous pouvons souligner une fonction plus développée des fenêtres, dans la mesure où elles permettent au personnage d'observer des scènes qui dépassent les limites spatio-

temporelles de l'instant. Le présent et le passé, le Liban et le Limousin se superposent dans la vitre de cet hôtel.

Tous ces détails ont montré à quel point les espaces intermédiaires pouvaient rendre une image fidèle du pays, et comment ils participaient à la représentation de l'espace. Pour compléter cette représentation, il nous paraît nécessaire de nous attarder sur un thème associé à tous les types d'espace travaillés jusqu'à présent. En effet, tous les ouvrages qui oscillent entre le dedans et le dehors, entre le thème de la sédentarité et celui du vagabondage, se rassemblent autour d'un thème-clé qui en dit long sur le pays : il s'agit de la guerre.

D – Topos et topologie de la guerre

Comment peut-on envisager un projet d'écriture sur le Liban sans évoquer un des aspects les plus remarquables de son histoire : la guerre ? Effectivement, l'identité de ce pays et surtout celle de sa capitale, s'est construite autour du thème de la guerre. Après les multiples invasions séculaires dont la ville a fait objet, l'histoire récente du Liban n'a pas pu échapper à cette damnation, et a inscrit une suite de guerres qui ont marqué l'identité même du pays. On s'attardera en particulier sur les guerres qui ont été à l'arrière-plan des ouvrages de Richard Millet. Déjà, à partir de 1948, le Liban va devoir subir les conséquences de la fondation de l'état d'Israël, qui reste jusqu'à nos jours non reconnu par l'état libanais, qui ne reconnaît à ses frontières que la Syrie et la Palestine. Ce rapport conflictuel engendrera une suite de guerres (« guerre des Six jours » en 1967, invasion du Liban en 1982, opération « Raisins de la colère » en 1996). La guerre des Six jours est la première qu'a connue Millet, au moment du retour de ses parents en France. Une autre guerre avec Israël, celle-ci plus récente, apparaît dans ses ouvrages, celle de 2006, qui éclate suite à une embuscade du Hezbollah contre l'armée israélienne à la

frontière, qui aboutit à la capture de deux soldats israéliens en vue de les échanger avec les centaines de prisonniers libanais en Israël. A la fin de cette guerre, Millet retournera au Liban et racontera ce voyage dans *L'Orient désert*.

Outre le conflit avec Israël, un autre conflit marquera l'histoire de ce pays à partir du mois d'avril 1975, avec les premiers incidents entre Palestiniens et Phalangistes qui annoncent le début de la guerre civile. Après plusieurs mois de combats de rue, entre francs-tireurs et bombardements, le centre de Beyrouth est dévasté. La capitale est traversée par une ligne de démarcation qui sépare l'Est chrétien de l'Ouest à majorité musulmane. Cette division marquera profondément l'œuvre de Millet qui évoquera la ville de Beyrouth par le biais de ses deux secteurs opposés. Effectivement, les ouvrages de Millet accompagnent les grands moments conflictuels de ce pays surtout durant son histoire récente. Notons que la tension de la guerre est vécue de manières différentes par notre auteur, à travers ses différents ouvrages. On peut parler d'une sorte de prise de conscience progressive du sens de la guerre et de son danger.

Les ouvrages de Millet ont fidèlement épousé la présence de la guerre dans ce pays. Dès son premier roman, *L'Invention du corps de saint Marc*, l'auteur évoque cette réalité historique. Le déplacement du personnage dans le pays est conditionné par l'évolution de la guerre. On sait que Marc et ses anciens camarades de classe rejoignent la montagne en attendant que les combats se calment à Beyrouth. Puis, quand ils y retournent, ils sont obligés de passer plusieurs heures dans les caves de l'immeuble pour se protéger des bombardements : « Cette peur ne devait pas la quitter au cours des longues heures qu'ils passeraient, avec quelques autres locataires — des enfants, des femmes et des vieillards — dans les caves de l'immeuble. » (ICSM, 87). Après une réclusion de trois jours, les personnages profitent d'un cessez-le-feu pour regagner le village, où ils seront plus en sécurité : « Puisque Marc pouvait marcher, nous profiterons d'un cessez-le-feu qui ne durera que quelques heures pour quitter le

quartier et la ville. » (89). Effectivement, la guerre conditionne la vie des individus, elle détermine leurs déplacements et leur destin.

De plus, l'accès libre au pays fut interdit par la guerre, d'où tout ce sentiment de privation qui a longtemps accompagné l'image du Liban chez Millet. Ce qui engendre en 1994 un ouvrage autorisé en quelque sorte par la fin de la guerre : *Un balcon à Beyrouth*, qui raconte le parcours de l'auteur au Liban après la fin de la guerre civile. Une autre fois encore, les conditions de l'écriture d'un ouvrage seront étroitement liées à la situation politique du Liban. Nous pensons à *L'Orient désert*, un ouvrage écrit à la suite d'un voyage après la fin de la guerre d'Israël contre le Liban en été 2006. Finalement, le lecteur découvrira le livre dédié à la mémoire de l'expérience de guerre que l'auteur dit avoir vécue au Liban. Il s'agit de *La Confession négative*, l'ouvrage qui raconte l'implication directe du personnage Pascal Bugeaud dans la guerre civile dans les années 76-77, au côté des chrétiens du Liban.

Nous nous intéresserons à la thématique de la guerre, qui traverse la majorité des ouvrages de notre corpus, à travers en particulier les ruines et les décombres qui font partie du décor du pays. Rappelons d'abord que la description de la guerre se trouve confrontée aux limites de la représentation, entre le dicible et l'indicible. Dans l'introduction de l'ouvrage intitulé *L'expérience des limites dans les récits de guerre (1914-1945)*, Pierre Glaudes et Helmut Meter évoquent le décalage entre la guerre et la littérature :

Comment, en effet, peut-on donner forme à cette réalité chaotique, qu'aucun récit ne semble capable de dire sans la trahir ? et à quelles conditions cette même réalité, qui se trouve si radicalement éloignée du Beau, est-elle susceptible de faire l'objet d'une élaboration esthétique ? ¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Pierre GLAUDES et Helmut METER (dir.), *L'Expérience des limites dans les récits de guerre (1914-1945)*, Ed. Slatkine, Genève, 2001, p. 11.

Les ouvrages de Millet, et surtout ceux qui évoquent le souvenir de l'enfance vécue au Liban, mettent en scène le rapport entre deux images du pays : celui d'avant-guerre et celui d'après-guerre. On assiste à une comparaison entre ces deux images auxquelles le personnage paraît être très sensible. A celle qui a tant habité sa mémoire vient s'opposer une autre, marquée par les années de guerre. Dans *Beyrouth ou la séparation*, le personnage se pose une question qui justement évoquera cette distance entre le Liban d'autrefois et le Liban d'aujourd'hui : « Que reste-t-il de ces immeubles, de ces écoles, de ces églises aujourd'hui si proches de la ligne qui, du nord au sud, divise la ville en deux secteurs : musulmans à l'ouest, chrétien à l'est ? » (B, 30). Cette interrogation place la ville dans une double division, la première celle de l'Est et de l'Ouest, la deuxième celle du passé et du présent. La ville devient en quelque sorte un emblème de la dichotomie.

Dans le même ordre d'idée, cette comparaison entre les deux Beyrouth sera mise en exergue grâce à deux photos évoquées par le personnage :

C'est à peine si je reconnais la ville. J'ai sous les yeux deux photographies nocturnes de Beyrouth. La première date d'avant la guerre : la ville se déploie le long de sa baie dans une nuit claire, comme un brocart damascène négligemment abandonné sur un rocher. La seconde fut prise pendant un bombardement de l'été 82 : un éclairage violent et blafard découvre une cité obscure et fermée, tapie, nue, comme si une lumière d'outre-monde venait de fondre sur elle. (B, 72)

Beyrouth, c'est la ville qui rassemble en elle la clarté et l'ombre, après cette longue histoire de paix et de guerre. D'autres scènes, cette fois dans *Un balcon à Beyrouth*, rappellent cette confrontation entre passé et présent dans un même espace :

Autrefois vaste et ceint de hauts murs, ce parc, où je voyais avec beaucoup d'imagination une partie de l'ancienne forêt de pins décrite par Guillaume

de Tyr, n'est plus qu'un pâté d'immeubles délabrés, parfois très touchés par les obus. (BB, 115)

Place Tayyouni, je cherche en vain sous les pins les écuries où je contemplais les chevaux, le dimanche soir, au retour d'une promenade dans le Sud. [...] De tout cela ne reste parmi les décombres qu'une échoppe où l'on vend des selles et des harnais. (118-119)

Comme on peut le remarquer, cette guerre, comme toute autre guerre d'ailleurs, a apporté désordre et laideur dans ce pays. Plusieurs passages mettront en évidence cette dégradation du paysage libanais, devenu sombre, sale et désertique. Dans *Un balcon à Beyrouth*, le personnage décrit une ville devenue laide : « de [Beyrouth] j'avais à l'esprit des images du temps de guerre : déserte, bordée d'immeubles éventrés, traversés de temps à autre par une ambulance hurlante » (BB, 111-112), « La rue Chehab est creusée d'inquiétantes fondrières. Tout est plus étroit, plus sale aussi, ou à l'abandon » (114). Dans cet espace submergé par la guerre, les symboles politiques et les hommes armés occupent une place importante. A partir de 1976, la Syrie a commencé à s'impliquer dans la politique libanaise, et en 1988-1989, la guerre interchrétienne s'achève sur une paix conditionnée par la présence de l'armée syrienne au Liban : le traité d'alliance va lier désormais le sort du Liban à celui de Damas. Cette présence apparaît à plusieurs reprises dans les ouvrages lors du retour de l'auteur au Liban après la guerre civile. Déjà, à l'entrée de l'aéroport, le personnage nous apprend qu'il est face à des douaniers qui « œuvrent d'un air sombre, sous les portraits de Hafez el-Assad et de Bassel, le fils mort et sous le regard mauvais d'agents de la sûreté syrienne. » (94). Puis, près de la sortie, « un ultime Syrien, en civil mal rasé, pistolet à la ceinture [...] », demande au personnage son passeport et pourquoi il est au Liban. Plus loin, en arpentant les rues de la ville, il est confronté à plusieurs reprises à cette présence : « La place des Canons, par-delà le barrage de l'armée syrienne, n'est plus qu'un champs de ruines et un immense chantier » (95).

En plus de l'armée syrienne, le personnage soulignera la présence d'autres personnes armées. A Minet el-Hoson, il dépasse, avec son compagnon de route, un barrage et par la suite il subit un affrontement avec des soldats : « A Minet el-Hoson l'orage est si violent que nous manquons un barrage : J.-L. n'a pas vu le soldat qui somnolait dans sa guérite et qui court à présent derrière la voiture, tandis qu'un autre, surgi de la gauche, se précipite, le fusil-mitrailleur braqué sur nous » (105). Cette scène évoque le danger qui règne dans cette ville et qui pousse ses soldats à menacer de mort la personne qui rate un barrage. Le pays est modifié par les différentes manifestations de cette guerre. Cependant, face à cet incident, le personnage va être sensible à l'intensité des images qui renvoient à un monde presque irréel : « tout cela nous semble improbable, comme si les vitres nous séparaient du réel ou bien devenaient cet écran sur quoi le cinéma et la télévision ont inscrit tant de scènes semblables. » (105). Dans ce pays, la guerre trace devant le personnage des images de chaos et de saleté, mais dans ce décor il connaîtra aussi des expériences insolites et exceptionnelles qu'un pays paisible et traditionnel aurait certainement ignorées. Dans le même ordre d'idée, les personnes armées s'intègrent progressivement à l'image du pays, comme le suggère la scène où le personnage arrivé à Bkerké décrit l'ambiance qui y règne : « L'entrée est gardée par des soldats en armes, comme beaucoup d'édifices religieux, depuis l'attenta de Zouk le 27 février » (201).

En plus des armes, d'autres images cruelles marquent la description de cet espace en situation de guerre. Nous pensons au premier roman de Millet, dans lequel le personnage français Marc participe à la guerre du Liban et se trouve confronté à des scènes très violentes :

[...] un soldat venait d'être happé par les chenilles qui lui avaient écrasé la tête en même temps que les jambes — de sorte que les fesses de l'homme, saillant du pantalon déchiré, dressaient vers le ciel leur bouche d'où continuait de sourdre, à petits bruits, sang et excréments. (ICSM, 83)

Nous pensons aussi aux multiples scènes du « livre de la guerre », *La Confession négative*, dans lequel on assiste à des actes barbares de mise à mort et de tortures :

Iskander l'avant-veille, avait abattu un des francs tireurs qui tenaient les deux ponts depuis la minoterie. L'autre avait été blessé, s'était rendu, avait été exécuté sur-le-champ et, une corde d'acier attachée aux pieds, traîné par une voiture dans les rues alentour, avant d'être abandonné sur la chaussée, nu, culotte baissée, chaussettes aux pieds [...]. (CN, 246)

La guerre a marqué profondément l'image du Liban, du pays de l'enfance qui inspirait jusque là innocence et nostalgie. L'espace en proie à la guerre connaît de nouvelles fonctions qui rapprochent les personnages d'une expérience plus rude, mais aussi plus formatrice. Cet aspect violent du pays participe à l'élaboration d'une expérience humaine plus complète, qui fait l'éloge de la vie ainsi que de la mort.

Toutefois, ce visage cruel de la guerre n'occupe pas tout l'espace consacré à ce thème. L'évocation de la guerre ne se limite pas à la mort et à la violence. On note d'autres aspects de ce phénomène qui apparaît sous un angle moins dangereux. Le Liban, pays où la guerre fait partie presque du quotidien, donne à voir des images et des expériences plus subtiles que celles de la destruction.

Dans *L'Invention du corps de saint Marc*, lors de la scène du bombardement du quartier dans lequel vivait Marc avec ses deux anciens copains de classe, on apprend que Marc et Marie étaient allongés sur le lit dans un état de contemplation. Le choc de l'obus ne perturbera pas leur calme, bien au contraire il semblera les rendre plus heureux et surtout plus proches : « [...] quand le choc des obus ébranla de nouveau les murs, Marie pressa la main de Marc [...]. Ils rirent lorsque tout ce qui restait des vitres vola en éclats » (ICSM, 86). L'image d'une guerre qui rapproche les gens revient à plusieurs reprises dans cet ouvrage. En effet, pour se sentir à l'abri, les personnages se déplacent ensemble comme s'ils étaient une

seule entité. Ils combattent la peur de la mort par la chaleur de la présence humaine : « Nous nous sommes mis tous trois à pleurer silencieusement, serrés les uns contre les autres dans cette nuit tiède d'octobre. » (93). L'autre, le compagnon, la sœur ou le voisin rendent moins pénible la peur de la mort, dans la mesure où on ne gît pas dans la souffrance de la solitude. Les personnages trouvent la force dans le regard de l'autre : « [...] chacun eût continué de guetter sur le visage d'autrui la confirmation presque superstitieuse de ce que sa propre attitude avait de légitime. » (87).

Au début de *La Confession négative*, qui apparaît comme l'ouvrage dédié à la mémoire de la guerre, on enregistre une tendance à nier ce conflit, on attribue à la guerre une image moins dangereuse. Dès son arrivée dans la ville, Pascal demande au chauffeur de taxi de lui montrer les traces de la guerre, mais la réponse sera la suivante : « War ? Khalas. Fini. » (OD, 18). Cette guerre est finie avant même de commencer, on préfère prétendre qu'elle n'existe pas. De même, on remplace le terme de « guerre » par celui de « hawadess », d'« événements », une façon de rendre la vérité moins violente. Même le personnage nous parle de cette guerre rendue absente : « Quant à la guerre, malgré ce que m'avait dit Roula et la présence de la slavia dans sa chambre, je n'y croyais pas » (CN, 53). Le personnage ne croit pas à cette guerre et il ne l'appréhende même pas, elle ne lui fait pas peur : « Je n'avais pas peur de cette guerre, n'éprouvais nulle inquiétude : l'expression "drôle de guerre" » me revenait à l'esprit » (103). Ce qui sort de la norme dans cette évocation de la guerre, c'est surtout le fait de l'attendre. Le personnage passe ses premiers jours au Liban à guetter cette guerre et à attendre qu'elle ne surgisse : « Et j'étais là, semblable à un héros de roman moderne en train d'attendre une guerre dont le décor était planté mais dont les acteurs ne venaient pas.¹⁴⁷ » (103). Dans cette phrase apparaît une nouvelle méthode pour nier cette guerre, celle de la comparer à une pièce de théâtre, de la ramener au monde fictif.

¹⁴⁷ Millet pense sans doute ici au roman de Julien Gracq *Un balcon en forêt*, titre qui a aussi inspiré *Un balcon à Beyrouth*.

Le personnage utilise l'euphémisme pour parler de cette guerre parce qu'il n'est pas venu chercher le crime et la violence dans cette terre. L'expérience du guerrier n'est qu'une étape dans le parcours d'un jeune homme venu d'un pays vaincu, comme le lui répétait sa mère. Ce voyage sera placé sous le signe de l'initiation, dont le pilier sera l'apprentissage (apprendre à tuer, apprendre à aimer, apprendre à écrire). Effectivement, ce pays caractérisé par une composition insolite (division, multiplicité, tensions) constitue le cadre idéal de l'initiation d'un jeune Français à la vie. Cette fonction explique la raison pour laquelle cette guerre apparaît comme un événement attendu et plus tard comme un événement sacré et bénéfique.

A plusieurs reprises, le personnage tentera d'évoquer la fonction fondamentale de la guerre à ses yeux : l'évolution. Effectivement, dans ce pays il cherche à évoluer à différents niveaux. « Passer à l'âge d'homme » sera le privilège du guerrier qui va côtoyer le danger et la mort : « Si quelques choses me requérait c'était le bruit des armes, parce que c'était là que se rejoignaient l'enfance et la mort de l'enfance qu'est le passage à l'âge d'homme » (CN, 36). Même la mère, qui jusque là était indifférente à l'égard de son fils, l'encourage à voyager, parce qu'elle « devin[e], ou en mesur[e] l'enjeu, le but secret, les conséquences » (CN, 33). Rencontrer l'autre et l'extérieur au cours d'une expérience pénible s'avèrent une des premières étapes de ce passage à l'âge d'homme que semble préparer l'aventure de la guerre. Notons que cette expérience permet au personnage d'intégrer des valeurs très nobles. Lors des combats, il place ses actes sous le signe de la noblesse. Le meurtre n'est plus un acte barbare, au contraire il apparaît comme un signe de dévouement. Dans cet ordre d'idée, le jeune guerrier exprime sa prédilection pour le rôle de « chasseur solitaire, de ranger, de franc-tireur, l'action discrète [lui] paraissant plus noble que la mêlée ou le compagnonnage » (CN, 134). Il va même jusqu'à comparer le lien qui le relie à son arme à un art spirituel : « Avec mon fusil belge MG, j'entretenais les rapports qu'un archer japonais noue avec son arme [...]. N'y avait-il pas dans la grande patience de

l'attente, quelque chose qui la rapprochait de cet art spirituel ? » (427). En effet sa tâche de franc-tireur qui joignait la solitude, l'attente et l'observation, l'avait conduit à une forme de transcendance : « J'entrai dans le sacré. » (425).

La sacralité de cette guerre est due en premier à sa capacité de guider le personnage vers lui-même. C'est cet espace de rencontre avec soi qu'elle élabore grâce à la connaissance et à la découverte. Le personnage accorde à son voyage au Liban le privilège de lui faire découvrir qui il est. Quand le melkite, un personnage rencontré au Liban, lui dira qu'il ne sait sans doute pas qui il est, il va tenter de lui répondre qu'il est venu au Liban pour le savoir. Ce pays devient un espace de quête personnelle : « [...] je dirais que je cherchais un sens à ma vie et que ce sens dépendait [...] de ce que je serais capable d'endurer au Liban, sur le plan amoureux comme au sein de cette guerre qui m'en disait plus sur les hommes que bien des livres »(155). Effectivement, cette guerre apporte à notre personnage un savoir-faire, une sagesse et une évolution au plan physique et moral, ce qui l'encourage à rester plus longtemps au Liban : « J'avais écrit à ma mère que je ne rentrerais pas tout de suite ; que je découvrais bien des choses et en apprenais d'avantage »(175). L'essentiel de toute cette expérience se résume à la phrase suivante : « [...] ce que je cherchais, confusément, était en moi, je le devinais ; mais il me fallait en passer par la violence du dehors, des rites des cérémonies, des expériences capables de m'amener à la nudité de l'écriture. » (341). Le personnage compare la guerre à un pont, à un chemin qu'on est obligé de traverser pour atteindre quelque chose de plus subtil, pour parvenir à soi. La guerre est ramenée au rang du sacrifice, à un rituel qui permettra au jeune Français d'atteindre l'âge d'homme, mais surtout le statut d'écrivain.

L'étude de l'espace dans l'œuvre de Millet confirme l'importance de cet élément. L'espace s'avère une entité fondamentale dans la construction du monde fictionnel et des personnages, qui en deviennent en quelque sorte l'émanation, comme le souligne Georges Poulet :

L'être privé de lieu est sans univers, sans foyer, sans feu ni lieu. Il n'est pour ainsi dire, nulle part ; ou plutôt il est n'importe où, sorte d'épave flottant aux creux de l'étendue [...]. Sans les lieux, les êtres ne seraient que des abstractions. Ce sont les lieux qui précisent leurs images, et qui nous donnent ainsi le support nécessaire, grâce auquel nous pouvons leur assigner une place dans notre espace mental, rêver d'eux et nous souvenir d'eux.¹⁴⁸

Les personnages rencontrés à travers l'œuvre de Millet, affichent une appartenance spatiale distincte. Les rapports qu'ils entretiennent avec l'espace sont souvent très explicites. La fonction du Liban, espace actantiel dans tous les ouvrages de notre corpus, est définie à chaque fois. Nous découvrons au fur et à mesure un espace d'enfance, d'écriture, de voyage, de guerre, de découverte, etc. : des fonctions diverses et multiples qui enrichissent les aventures des personnages et rendent leur quête plus passionnante. Par conséquent, l'ailleurs en particulier et l'espace en général ne valent pas par eux-mêmes, c'est la rencontre entre le sujet et le monde qui devient première.

¹⁴⁸ Georges POULET, *L'Espace proustien*, Gallimard, Paris, 1982, p. 57

Troisième partie
Le temps ressuscité

Dans le monde social, tout est trop direct. Je n'ai pas le même rapport au temps, au rendement, que vous qui exercez une activité salariée. De là mon statut d'« artiste », souvent synonyme de déchet social. [...] Le temps ne compte pas de la même façon pour moi ¹⁴⁹.

C'est un rapport particulier avec le temps que Millet cherche à évoquer à travers ces mots, celui de l'artiste, d'un homme qui considère le monde différemment. Cette particularité sous-entend une valorisation du temps, qui n'est plus une simple suite chronologique, censée apporter un rendement précis. On sait qu'il rejette cette notion économique du temps et qu'il dénonce sa rigidité comme étant « trop directe ». Dans cette troisième partie, nous tenterons d'élucider ce rapport avec le temps qui occupe une place importante dans l'ensemble de l'œuvre de Millet. L'analyse de ses écrits révèle cette passion pour le temps et plus précisément pour le passé, un passé qui revient constamment grâce à plusieurs éléments.

L'écriture, comme nous l'avons déjà vu dans la première partie, a vocation à retenir et immobiliser le Temps, dans une tentative de remédier à une des principales hantises de l'Homme : la fugacité des choses. Notons de même que la mémoire participe fortement à ce projet dans la mesure où une grande partie de l'écriture du passé se fonde sur cette faculté. A

¹⁴⁹ « Entretien avec Richard Millet », in Sylviane COYAULT (dir.), *L'Écrivain et sa langue : romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, Clermont-Ferrand, p. 25.

cela vient s'ajouter l'allusion aux écrits et aux pensées des grands auteurs qui participeront de même au tissage de cette toile qui est en quelque sorte un hymne au passé. Tout ce travail de recomposition se déroule dans un cadre bien précis, celui du Liban, une géographie « liée à la mémoire, à l'imaginaire, à une méditation sur l'origine et sur la mort »¹⁵⁰.

Le domaine du passé chez Millet est traversé par deux vagues qui participent simultanément à sa construction, il s'agit de la mémoire et de l'imagination. Ces souvenirs qui reviennent sont teintés par cette ambiguïté qui finalement participe à leur charme. Pour reconstruire une image fidèle de son « autre pays de l'enfance », l'auteur se sert de toute la richesse de son expérience personnelle mais sans se limiter à cet aspect. L'enfance et le passé vont faire appel à une dimension plus romantique, celle de l'imagination. Les écrits de Millet s'avèrent un espace de cohabitation de deux registres : la réalité et la fiction.

Dans cette partie, nous travaillerons dans une première étape le thème du *temps*, en nous attardant sur son importance dans le monde réel et le monde littéraire de Millet. Nous visiterons les « temps » qui constituent les ouvrages pour en déduire la composition même de la narration dans les récits. Dans une deuxième étape, nous aborderons plus particulièrement la question de la *mémoire* pour observer de plus près ses apparitions dans les ouvrages du corpus, qui évoluent considérablement au niveau du fond comme de la forme. Dans une troisième étape, nous mettrons en évidence un mouvement clé qui conditionne le thème du temps en particulier et l'œuvre de Millet en général : il s'agit du *ressassement*, de ce retour continu du récit sur lui-même dans la majorité des livres de Millet, un acte qui loin d'être gratuit, révèle une certaine vision du monde.

¹⁵⁰ J.Y. LAURICHESSE, « Le Sentiment géographique de Richard Millet », in *Richard Millet. La langue du roman*, op. cit., p. 69

Chapitre I

L'obsession du temps

« Nous n'avons d'autre présent, écrit Richard Millet, que ce passé vers quoi nous ne cessons de nous retourner pour nous assurer, tels des maniaques, qu'il n'est que le lointain horizon d'un futur improbable. »¹⁵¹. Il est clair dès lors que l'auteur entretient avec le Temps un rapport obsessionnel. Il va jusqu'à ramener l'essence du temps au passé, la seule réalité qui demeure face à un présent insaisissable et à un futur douteux. Toutefois, ce retour vers le passé engage le sujet dans un mouvement de recherche continu. Pour atteindre cette dimension du temps qui n'est plus désormais de l'ordre du présent (de l'accessible), l'auteur s'investit dans un travail d'exploration pour retrouver ce qui a été perdu. Charif Majdalani met en évidence le lien entre cette notion de recherche et l'écriture du Liban :

L'œuvre libanaise de Richard Millet présente deux points de vue sur le Liban. Le premier est celui que le romancier adopte dans ses premiers ouvrages, dans lesquels le lieu de son enfance apparaît comme une patrie perdue, quittée sans espoir apparent de retour. Le second est celui des ouvrages plus tardifs dans lesquels cette terre est finalement retrouvée.¹⁵²

L'écriture du Liban répond à la problématique de l'absent/présent et plus précisément de l'absent rendu présent grâce à une tentative de maîtrise du temps.

¹⁵¹ Richard MILLET, *Le Sentiment de la langue*, op., cit., , p. 107.

¹⁵² Charif MAJDALANI, « Les Trois Liban de Richard Millet », in *Richard Millet : la langue du roman*, op., cit., p. 78.

Borges disait au sujet de ce « mystère du temps », qu'il était « un problème inquiétant, exigeant, le plus vital peut-être de la métaphysique. »¹⁵³. La littérature affronte sérieusement ce problème, d'où d'ailleurs le lien étroit entre le temps et la littérature. Thierry Hentsche présente l'expression du temps comme étant le but même de l'œuvre artistique :

La littérature, depuis qu'elle existe, n'a pas qu'une seule voie, ses chemins se croisent, se recoupent, se prolongent, ses voix se répondent, parfois même par-dessus les siècles et les millénaires. Quelque chose aussi l'unit, que Proust révèle mieux que personne avant lui dans sa permanence : c'est son rapport au temps. [...] raconter, laisser des traces, c'est à la fois ne pas mourir et accepter notre condition mortelle ; la littérature et l'art en général seraient alors la tentative sans cesse répétée, parce que sans cesse manquée et toujours à recommencer, d'abolir le temps.¹⁵⁴

La littérature entretient donc avec le temps des relations privilégiées, cependant le temps reste du domaine de l'indéfinissable. Rien de comparable au temps : *Quid est enim tempus* ?¹⁵⁵. Des discours spéculatifs, compliqués et divergents ont été élaborés par maints philosophes, sur le temps et la conscience du temps : Aristote, Saint Augustin, Kant, Bergson, Husserl, Heidegger... Comme le vent, en lui-même invisible, le temps ne peut être directement observé ; il n'est point accessible aux sens. L'écriture d'une expérience ou d'un temps particulier va restreindre le sentiment de faiblesse de l'individu face à ce monde immense, dans la mesure où l'écrivain va jouir d'une sorte d'autorité sur son texte, sur sa création. Dans ce même ordre d'idée, Benveniste précise que « la langue conceptualise le temps tout autrement que ne le fait la réflexion »¹⁵⁶. Il s'agit de tout un

¹⁵³ Jorge Luis BORGES, *Histoire universelle de l'infamie / Histoire de l'éternité*, Paris, 10/18, 1994, p. 117.

¹⁵⁴ Thierry HENTSCHE, Avant-propos de *Le Temps aboli. L'Occident et ses grands récits*, éd. Bréal, Québec, 2005, p. 10.

¹⁵⁵ SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Livre XI, ch. 14, Garnier, 1950, p. 17.

¹⁵⁶ Emile BENVENISTE, « Le langage et l'expérience humaine », *Problèmes de linguistique générale II*, coll. « Tel » (n° 47), Gallimard, 1980, p. 69.

processus d'encadrement du temps grâce à plusieurs formes linguistiques révélatrices. L'étude de la grammaire renchérit sur cette dimension dans la mesure où elle nous apprend que « le rôle du verbe est de permettre au parleur de décrire, d'apprécier, de situer dans le temps le déroulement des actions ou des événements »¹⁵⁷, car il le place sans équivoque « dans l'une des trois époques (passé, présent, futur) que les variations morphologiques permettent de distinguer »¹⁵⁸.

Pour tenter d'établir un contact entre la littérature et le monde extérieur, l'auteur détermine d'abord un espace précis et concret dont il fait le centre de tous les déplacements vers une réalité externe. Mais il détermine aussi et tout autant un rapport avec la notion du temps, et précisément avec le moment où il vit, moment à partir duquel peut s'établir un va-et-vient dans la sphère de la durée. En effet, celui qui cherche à méditer sur le monde et qui choisit la littérature comme moyen pour atteindre ce but, est celui qui d'emblée se situe dans un lieu et dans un moment privilégié, qu'on ne peut confondre avec tous les autres lieux et moments de l'existence. C'est pour tenter de mieux cerner le projet d'écriture de Millet quant à la représentation du Liban que nous nous pencherons sur les notions du temps abordées dans ces ouvrages. Dans la partie précédente, nous avons traité l'espace avec toute la sphère qui englobe ce thème. Dans ce chapitre, c'est le temps qui nous occupera, dans le souci d'éclaircir les zones d'ombres qui subsistent dans les œuvres de notre corpus.

A - Les structures temporelles

Nous allons tout d'abord tracer un aperçu général des temps qui ont conditionné les trames narratives. En effet, dans la majorité des ouvrages de notre corpus, nous avons souligné la reprise de « temps » particuliers,

¹⁵⁷ M. ARRIVÉ, Cl. BLANCHE-BENVENISTE, J.-C. CHEVALIER, J. PEYTARD, *Grammaire Larousse du français contemporain*, Larousse, 1964, p.281.

¹⁵⁸ *Idid.*, p. 282.

qui réapparaissent et se répètent tels des motifs occupant à chaque fois une position différente, et participant à la composition d'un canevas général. Ces temps sont les suivants :

- a. Temps de l'écriture.
- b. Temps de l'enfance.
- c. Temps du voyage.
- d. Temps de la guerre.

Ces quatre niveaux reviennent dans les ouvrages, mais selon des croisements différents. Nous les parcourerons en respectant la chronologie de parution des livres.

Dans *Beyrouth ou la séparation*, on note une composition assez particulière de ces périodes. L'ouvrage va s'ouvrir et se clôturer sur le *temps de l'écriture*, comme le montrent les phrases suivantes :

Au moment d'écrire une fois encore sur Beyrouth — devant une tâche dont j'ignore si elle peut prendre forme et fin, et dont certains m'assurent que c'est à moi, l'exilé, de l'accomplir —, je me retrouve dans une solitude de songe. (B, 15).

J'aurais aimé être un dormeur que le crissement de sa plume éveille du cauchemar de l'Histoire. La plume m'est tombée des mains. (85)

Entre ces deux intervalles, marqués par l'écriture, s'étale un long moment évoquant le *temps de l'enfance*, qui tente de reproduire des scènes, privées ou publiques, heureuses ou tristes, d'un temps révolu dans un espace lointain. L'écriture, dans une tentative de protéger la mémoire de l'enfance, est placée au début et à la fin de l'ouvrage, comme étant le portail à travers lequel le lecteur et l'auteur pourront accéder à l'enfance. En même temps, l'écriture protège l'enfance en la rendant toujours

présente. Cette enfance qui ne cesse de s'éloigner de l'auteur a finalement trouvé un espace dans lequel elle peut être ressuscitée, celui de l'écriture.

Dans *Un balcon à Beyrouth*, nous nous trouvons face à une autre combinaison de temps. Dans cet ouvrage, l'auteur ne cherche pas à écrire un pays lointain, au contraire il se lance dans une aventure de découverte de ce pays. Il s'agit d'une confrontation entre le *temps de l'enfance* et le *temps du voyage*, comme le traduit d'ailleurs la phrase suivante : « L'enfant se noue à l'homme, l'épuisement les réconcilie en un bonheur étrange » (BB, 130). Dans ce texte, le voyage conté est un voyage de retour au Liban, ce qui explique cette confrontation avec la ville. Tout au long de l'ouvrage règnera ce temps d'un voyage à travers une ville remplie de souvenirs et d'émotions. Ce voyage s'entremêle à des scènes évoquant l'enfance, comme « le souvenir de [la] lâcheté », qui reviendra à la mémoire du narrateur lorsqu'il traversera le Sporting-club : « ce grand terrain vague en pente raide jusqu'au Sporting-Club, où j'ai connu l'humiliation » (BB, 130). Ou encore face à l'immeuble dans lequel il a vécu : « Ici eurent lieu diverses initiations au corps féminin, au tabac, à l'humiliation, au combat singulier, à la douleur, au sang, à la trahison. » (116). Les espaces sont associés à des moments forts, gardés dans la mémoire du personnage. Ces moments renvoient à une enfance entremêlée de sensations, de découvertes et de déceptions. Signalons qu'au fur et à mesure que l'ouvrage progresse, cette enfance cède la place à la découverte du pays après plusieurs années de guerre. L'enfant cède la place à l'homme, et le souvenir est remplacé par l'observation de l'instant même.

Cette évolution du rapport avec l'écriture de ce pays se confirme dans *L'Orient désert*, dans la mesure où le livre sera une combinaison entre le *temps de l'écriture* et le *temps du voyage*. Par conséquent, l'enfance passée au Liban n'apparaîtra plus et sera remplacée par une expérience plus générale, et plus existentielle. L'auteur aspire à un temps plus collectif, celui de l'amour, de la langue, de la santé, de la beauté et d'autres thèmes qui mèneront à un soulagement espéré, pour une âme errante dans un Orient désert. Le temps de l'écriture est un des thèmes majeurs évoqués

dans cet ouvrage. A plusieurs reprises, l'auteur évoque l'acte de l'écriture mais cette fois dans une réflexion sur cette faculté. Il tente de la définir, de montrer ses vertus et parfois ses entraves, puis essaye de la limiter pour finir par écrire sa « dernière lettre », dans une sorte de délivrance d'un acte plus fort que lui. Toutes ces réflexions se traduisent par des phrases multiples qui reviennent tout au long de l'œuvre pour rappeler cette hantise qu'est l'écriture : « Mon livre : remonter vers la source pour s'y aveugler en découvrant qu'on a toujours été abandonné, » (OD, 17), « (Ecrire : le feu qu'on met à des vieilleries, l'été, dans la cour, avec le désir de s'y jeter soi-même, le feu comme façon de retrouver une certaine hauteur) » (48), « Ecrire, ce sera donc écarter sans relâche la tentation d'un récit trop aisé, d'une musique par défaut, d'une consolation au rabais. » (70), « Ne plus écrire sur ce sur quoi on a déjà écrit : écrire contre soi. » (203), « Cesser de trop écrire (comme on mange trop) » (204), « Ecrire une dernière lettre (à soi-même, à personne), la glisser sans la timbrer dans une boîte aux lettres rouge datant du mandat français, et sourire en pensant au *moukhabarat* perplexe qui la déchiffrera » (206).

Cette progression du thème de l'écriture s'accomplit au fur et à mesure d'un voyage qui lui aussi tend à se surpasser. L'écriture se déroule dans un cadre qui traduit cette recherche de pureté qu'on retrouve dans le livre : il s'agit d'un voyage dans un « Orient désert », pour reprendre le titre de l'ouvrage emprunté à Racine (*Bérénice*). Le désert ici est synonyme d'innocence primaire, de pureté et de transparence d'un monde qui se rapproche de la sacralité, comme le laisse deviner la prédilection de l'auteur pour ces notions : « Hanté par l'innocence et la pureté, je ne suis rien, homme las, chrétien de peu stricte observance, écrivain étranglé par lui-même » (OD, 64). La pureté, l'écriture et le sacré participent, avec d'autres pensées, à la construction de cet ouvrage qui retranscrit les pas lourds d'un individu fuyant un monde qui ne cesse de contredire tous ces principes. Le livre participe à une sorte de délivrance grâce à l'écriture et au voyage, deux actes entraînant l'individu dans la découverte et dans la connaissance.

Après cette forme de délivrance que le narrateur a tissée à travers son voyage dans ce vaste Orient, une relation particulière avec le Liban se construit dans *La Confession négative*. Ce livre tend vers une délivrance ultime, celle de la mémoire de la guerre. Après des années de silence, Pascal – et à travers lui Millet – va pouvoir, enfin, avouer son implication dans la guerre civile au Liban. Le livre s’inscrit dans l’évolution du rapport avec ce pays. Après avoir dépassé le souvenir de l’enfance, l’auteur évoque un lien avec le pays qui est plus confidentiel, celui de la guerre. Dans cet ouvrage on assiste, en plus du *temps de l’écriture* et du *temps du voyage*, évoqués dans *L’Orient désert*, au *temps de l’enfance* et au *temps de la guerre*. La rencontre de ces quatre temps permettra à l’auteur de regrouper dans un seul ouvrage une expérience originale, dans le but ultime de « tout dire ». Cette équation trouve son écho dans le titre de l’ouvrage, dans l’acte de se confesser, même si cette confession aura un côté sombre.

Le temps de l’écriture va – comme dans *Beyrouth ou la séparation* – introduire et clôturer l’ouvrage. Dans la première page, l’acte de l’écriture est désigné par la parole par opposition au silence ou au mutisme : « De tout ça, je peux parler à peu près librement : ceux qui m’avaient fait jurer de me taire et me menaçaient de mort, si je racontais certaines choses, ceux là ne sont plus de ce monde [...] » (CN, 13). Et la dernière page annonce le projet de l’écriture de ce livre à travers les paroles de Nabil, un compagnon de guerre : « Va-t’en, oui rentre chez toi, petit Grammaire ! Va faire exister la grammaire de ta langue. Dis ce que tu as vu, ici, témoigne, fais en sorte que Georges et les autres ne soient pas morts pour rien » (524). Témoigner : ce verbe prouve l’implication du personnage dans son récit, dans la mesure où il est un témoin capable de raconter ce qu’il a vu et ce qu’il a vécu. Entre ces deux pages se déroule une longue aventure dans laquelle le personnage revisite des moments de la guerre, du voyage et de l’enfance. Le thème central est bien sûr celui de la guerre. Mais cette guerre – au-delà de sa violence qui est très explicite dans cet ouvrage – est porteuse d’une symbolique très intéressante, qui lui accorde des fonctions

ne relevant pas du péché ou de l'erreur (des sentiments auxquels on s'attend généralement dans un ouvrage de « confession négative »). La guerre devient un pont, un moyen pour atteindre des états plus positifs, l'enfance et l'écriture. Elle est cette route qu'on doit suivre pour atteindre une sorte de réalité extrême, comme le signale Pascal : « Oui, la guerre seule peut donner à l'écrivain sa vérité. » (CN, 26). Cette affirmation révèle une position forte, dans la mesure où elle octroie à la guerre un pouvoir saisissant, celui du don de la vérité. Signalons que cette guerre sera dotée d'une dimension particulière, parce qu'elle se déroule dans un espace très connoté symboliquement, cette partie de l'Orient qui auparavant avait subi les conquêtes des croisades. Ces guerres, qui se sont déroulés sous l'égide du christianisme, trouvent leur écho dans l'attitude du personnage, venu en Orient pour se battre au côté des derniers chrétiens de l'Orient sans qui, selon lui, le Liban n'aurait même pas de raison d'exister.

Outre cette dimension idéologique, le voyage au Liban évoque pour le narrateur le temps de l'enfance : « Si quelque chose me requérait, c'était le bruit des armes, parce que c'était là que se rejoignaient l'enfance et la mort de l'enfance qu'est le passage à l'âge d'homme » (CN, 36). En effet, la participation à la guerre relève d'un projet plus personnel que celui de la protection des derniers chrétiens de l'Orient. Il s'agit en fait d'une expérience de passage à l'âge adulte. Le personnage va dans un pays qui est, pour son créateur tout au moins, l'autre pays de l'enfance, afin de pouvoir dépasser ce stade et atteindre une sorte de maturité. La fin de l'âge de l'enfance sera marquée par la participation à la guerre, par ce statut de guerrier, qui loin de toute innocence enfantine fait connaître l'acte de tuer et explorer le plaisir de faire souffrir l'autre.

A cette maturité de l'âge, vient s'en greffer une autre, celle de l'écriture. Devenir écrivain apparaît comme un stade qui nécessite un effort aussi assidu que celui du passage à l'âge adulte. Cette maturité n'est pas naïvement associée à un âge particulier, mais plutôt à une certaine attitude vis-à-vis du monde. La quête de Pascal est placée sous le signe d'un projet phare, celui de devenir écrivain, et la guerre apparaît à plusieurs reprises

comme étant le pilier de ce projet. Déjà, quand il était enfant, sa mère lui avait insufflé cette conviction, comme le laissent penser les paroles suivantes : « [...] la poésie ne pouvant être dès lors que la guerre, oui, la prose guerrière, la seule chose capable de faire de moi un écrivain, ma mère avait eu raison de me le suggérer. » (CN, 87). On peut même parler d'une sorte de complémentarité entre la guerre et l'écriture, qui vont se retrouver poétiquement sur la table de nuit du personnage admirant leur coexistence : « Nabil étant resté dormir [...] après m'avoir remis un petit makarov de 9 mm, que j'ai laissé sur la table de nuit à côté du roman de Dostoïevski, jugeant que le roman et le revolver allaient bien ensemble » (113).

A ce stade, il faut revenir sur la dimension « négative » attribuée à la confession de Pascal par le titre du livre. On trouve l'expression dans le *Livre des morts* égyptien. Il s'agit d'une confession qui exprime une suite de fautes qui n'ont pas été commises :

Je n'ai pas tué.

Je n'ai pas ordonné de tuer.

Je n'ai fait de peine à personne.

Je n'ai pas amoindri les offrandes alimentaires dans les temples.

Je n'ai pas souillé les pains des dieux.

Je n'ai pas volé les galettes des bienheureux.

Comment interpréter le titre ? Soit dans le sens égyptien, et Millet confesserait à travers ce livre ce qu'il n'a pas fait – ce qui change complètement le sens du livre du point de vue biographique. Soit dans le sens d'une négation de la confession, ce qui serait une manière pour Pascal Bugeaud – et pour Millet sur un autre plan – d'assumer ce qu'il a fait. La question reste ouverte.

Le dernier ouvrage visité dans notre étude, *Brumes de Cimmérie*, présente une composition de temps qui ressemble à celle d'*Un balcon à Beyrouth*. Comme l'écrit Richard Blin, l'auteur « relate une expérience du

temps aboli, une tentative de réappropriation de soi par ce qui n'est plus soi », à travers un « consentement à l'errance, à ce qui gît quelque part dans l'innocence du temps »¹⁵⁹. On y retrouve donc le *temps de l'enfance* et le *temps du voyage*. L'auteur se lance dans un voyage à travers les lieux qui ont marqué son enfance. Mais cette fois, le temps de l'enfance ressurgit dans une image plus claire, dans la mesure où l'auteur va pouvoir enfin rejoindre l'ancien chantier de son père. Il semblerait que la confession de l'ouvrage précédent ait donné lieu à une conciliation avec le temps de l'enfance. C'est ce que suggère d'ailleurs la rencontre de ces différents âges :

Dans la pénombre de ce salon cerné par le brouillard, la guerre, et le silence, il me semblait, ce matin là, que j'existais sur trois plans : l'enfant que j'avais été, l'homme que fut mon père, à la même époque, et celui que j'étais devenu et qui avait l'âge de ce père, trente ans auparavant, à quoi s'ajoute l'homme de cinquante-six ans que je suis, aujourd'hui. (BC, 129)

Effectivement, cet ouvrage est comme une panoplie de temps, qui vont se rejoindre grâce à l'écriture, comme le signale encore Blin : « [...] une ambiguïté temporelle qui ne fait que réactiver le "sentiment d'être étranger à la vie", de vivre dans un interminable crépuscule que seule, l'écriture – lieu des conciliations impossibles – apaise parfois [...] »¹⁶⁰.

Dans l'ensemble des ouvrages du corpus, des temps particuliers reviennent donc et se croisent. Toutefois, leur retour est loin d'être le fruit du hasard, il s'agit d'un mouvement cohérent qui tend à réanimer des instances particulières qui rythment toute une vie. Millet utilise les tranches d'une expérience humaine pour créer une œuvre riche et complexe. L'aspect fragmentaire est estompé au profit d'une linéarité et d'une fusion. L'auteur crée à partir des différents stades de la vie (enfance,

¹⁵⁹ Richard BLIN, « Brumes de Cimmérie », art. cit.

¹⁶⁰ *Idem*.

écriture, voyage, guerre) une harmonie parfaite, grâce aux liens qui se tissent entre toutes ces étapes.

B - Le temps dans le récit

Quand nous attribuons une Préscience à Dieu, nous signifions que toutes les choses ont toujours été et demeurent éternellement en son regard, tellement qu'il n'y a rien de futur ni de passé à sa connaissance, mais toutes choses lui sont présentes, et tellement présentes qu'il ne les imagine point comme par quelques espèces [apparences], ainsi que les choses que nous avons en mémoire nous viennent quasi au-devant des yeux par imagination, mais il les voit et regarde à la vérité comme si elles étaient devant sa face.¹⁶¹

Ces mots pourraient figurer métaphoriquement le travail de l'écrivain, dans la mesure où sa capacité de retranscrire le passé comme s'il le vivait et non pas comme s'il l'imaginait, lui accorde un pouvoir quasi divin. Selon Calvin, seul Dieu le Tout-puissant est capable de rassembler sous son regard tous les temps, et voilà notre écrivain élevé à ce stade, étant capable de rassembler sous sa plume le passé, le présent et le futur.

Après ces observations préliminaires, nous tenterons d'étudier le temps de l'écriture d'une manière plus approfondie, en interrogeant le fonctionnement interne des récits. Cette étude nous amène à questionner la relation entre le temps de la diégèse et celui du récit. Cette relation a été longuement analysée par Gérard Genette qui, grâce à ses travaux théoriques (dernière section de *Figures III*, intitulée « Discours du récit », et *Nouveau Discours du récit*), a pu dégager des notions élémentaires permettant d'organiser la narration autour de sa temporalité. Ces notions nous permettent en particulier de faire la distinction entre une narration ultérieure, simultanée ou antérieure par rapport aux événements racontés,

¹⁶¹ CALVIN, *Institution de la religion chrétienne* (1536, 1541 en français), chap. VIII, Les Belles Lettres, 1961, 4 vol., vol. III, p. 62.

ou d'observer l'écart que peut se permettre la narration par rapport à l'histoire, en adoptant rarement le cas classique qui est de raconter une fois et dans l'ordre chronologique ce qui s'est passé une fois, mais en effectuant toutes sortes de réarrangements narratifs.

Commençons par le premier ouvrage de Richard Millet, placé sous le signe de l'autobiographie, *Beyrouth ou la séparation*. Dans l'avant-propos du livre qui réunit ce texte et *Un balcon à Beyrouth*, l'auteur précise avoir écrit cet ouvrage en 1986, « alors que le Liban était en proie à une interminable guerre civile. ». L'ouvrage est publié en 1987, donc après un an d'écriture. Il est composé de 70 pages, à travers lesquelles s'étalent les souvenirs d'enfance d'un personnage éloigné du cadre de l'histoire. L'ouvrage est relativement court, par rapport aux sept années d'enfance passées au Liban qu'il souhaite retranscrire. On distingue dans ce livre deux niveaux d'écriture. D'abord des récits de souvenirs qui remontent aux années 1960-1967, lorsque la famille de l'auteur vivait au Liban, et à travers lesquels des scènes d'enfance sont ressuscitées. Puis un niveau plus actuel, une sorte de réflexion sur ce pays, ses habitants, ses coutumes et sa composition socioculturelle, sa langue. Il s'agit d'une écriture moins nostalgique, qui n'est pas tournée vers le passé, mais se situe dans un temps plus général. Ces deux niveaux sont délimités par deux petits paragraphes qui évoquent l'écriture du récit actuel : il s'agit du temps de la narration.

Revenons au texte pour relever quelques exemples de ses différents composants en commençant par les scènes du passé, qui sont généreusement présentes dans les premières pages du livre :

Et c'est de la mer que je la découvris [Beyrouth], un matin de 1960. (B., 18) ;

En moi ces rochers restent associés au souvenir du premier mort que j'ai vu (25) ;

J'arrivai à Beyrouth avec un fort accent méridional, [...]. Ce fut une jeune et jolie juive libanaise, aux tresses d'un blond roux, qui m'en débarrassa [...] (33) ;

Mes parents prisant peu la mer, nous quittions Beyrouth à peu près chaque dimanche pour aller visiter des cités phéniciennes [...] (35)

A ces histoires se mêlent des passages descriptifs et explicatifs, qui participent à la composition d'une image plus claire du pays :

Autour de Ras-Beyrouth, entre le port et les plages de Khaldé, le long de la corniche, la mer vient battre au pied de parois déchiquetées [...] (B, 25) ;

On ne se promenait guère dans Beyrouth. Le flâneur de l'élégante rue Hamra ou du carrefour Bab Edriss se heurtait vite aux mille courses brèves d'hommes, d'enfants pauvres, de jeunes domestiques [...] (28) ;

La cérémonie du café, dans une famille beyrouthine, précédait souvent la visite de l'arsenal (encore que ce fût plus volontiers dans les demeures de montagne qu'on le montrait) (46) ;

Beyrouth avait ses gavroches, innombrables, surgis des bidonvilles de l'Est et de l'Ouest, ou d'on ne sait quelle profondeur ténébreuse de la ville (52).

A part la description de la ville, basée sur les souvenirs d'enfance du narrateur, apparaît un autre registre de description, qui appartient à un passé plus proche, dans la mesure où il décrit la ville d'après-guerre. On est donc passé des années 1960-1967 aux années 1980-1990. Avec le changement de l'époque décrite, le narrateur ne s'attarde plus à son enfance passée dans cette ville que par le biais de la formule « Je me rappelle ». Effectivement, en décrivant le pays en situation de guerre, les scènes de l'enfance n'ont plus de place dans ce monde, et si elles reviennent c'est sous forme d'images brèves, introduites par une formule qui accentue leur disparition :

Je me rappelle que nous habitâmes longtemps le même immeuble que la chanteuse Faïrouz (B, 74) ;

Je me rappelle que les Beyrouthins, pour épousseter leurs paillassons, les laissaient des journées entières au milieu des rues à grande circulation (75).

A ces passages évoquant un temps disparu, viennent s'ajouter des images décrivant la ville pendant et après la guerre :

Avec la guerre, les lieux de l'extraordinaire activité financière de Beyrouth se sont déplacés vers la périphérie de la capitale, ou dans les bourgades avoisinantes. (B, 63)

La Beyrouth des trois B (Banque, Baccarat, Bordel) n'existe plus, n'est plus que paysages de ruines avec des figures hallucinées ou closes. Traversée par la ligne de démarcation, la vaste place des Canons [...] autrefois le cœur de la ville, est déserte : herbes sauvages et figuiers ont envahi l'asphalte. (71)

Les passages suivants mettent en scène des réflexions sur un temps et un pays révolus. La modification de la description de la ville (avant/après guerre) va entraîner une modification des propos du narrateur. On découvre un registre plus existentiel, qui remet en question le statut du narrateur par rapport à ce pays et par rapport à l'époque qui l'attache à ce dernier.

A la fin du chapitre intitulé « Ruines », dans lequel on assiste à la description d'une ville métamorphosée par la guerre, le narrateur ramène son lecteur au temps de la narration par la phrase suivante : « j'ai sous les yeux deux photographies nocturnes de Beyrouth. La première date d'avant la guerre [...]. La seconde fut prise pendant un bombardement de l'été 82. » (B, 72). Cette phrase nous place devant le bureau de l'écrivain, qui contemple la ville de Beyrouth à travers des photos, une scène qui accentue son sentiment de privation dans la mesure où il revisite la ville à travers des images. Ce sentiment trouve son écho dans d'autres expressions, telles que : « C'est à peine si je reconnais la ville », « Je ne la retrouve qu'en songe, ou dans les paroles de Beyrouthins exilés. » (73), « Je ne suis pas retourné au Liban. J'aurai redéployé une ville qui n'existe

guère plus que l'ancienne Béryte ou que la cité romaine de Julia Felix » (85).

Le Liban échappe donc au narrateur, ce pays connote le manque, l'absence et la privation. Pour le raconter, il va avoir recours à ses souvenirs. Et quand il reviendra au temps de la narration, ce sera pour exprimer son incapacité à retrouver ce pays. Dans le même ordre d'idée, le projet de l'écriture du Liban épouse cette même forme d'absence. Au début du livre, quand le narrateur l'annonce, il ne cache pas son scepticisme devant cette tâche : « Au moment d'écrire encore une fois sur Beyrouth – devant une tâche dont j'ignore si elle peut prendre forme et fin » (B, 15). En effet, cette incertitude est devenue le motif de l'écriture. Le narrateur, ignore s'il est capable de représenter un pays lointain, et c'est grâce à l'écriture qu'il atténuera ses hantises, qu'il donnera une certaine forme à ce pays. Cependant, cette forme ne va pas apaiser son sentiment de nostalgie et invite le narrateur à de nouvelles tentatives de représentation, dans l'espoir de rendre une image plus concrète du Liban, ce qui va donner lieu à l'écriture de nouveaux ouvrages.

Pour accompagner ce projet, passons à l'étude de la construction du temps dans *Un balcon à Beyrouth*. Cet ouvrage n'est pas tourné vers un temps passé, au contraire il est consacré au présent, qui se déroule parmi les ruelles de Beyrouth et les villes du Liban. Le récit est inauguré par une phrase qui retranscrit un cycle répétitif, celui du retour imaginaire au Liban : « Je suis retourné à Beyrouth mille fois, en songe, en écrivant, en contemplant des décombres. » (BB, 93). Retourner mille fois dans ce pays, par le biais de l'imagination, de l'écriture ou de la contemplation des images de ruines, voilà la nostalgie du Liban que le narrateur souhaite nous faire partager. Cependant, ce cycle est interrompu par un retour en arrière, celui de la nouvelle du départ au Liban. Cette scène se déroule à Paris dans un cadre défini et décrit minutieusement : « [...] un soir d'hiver (nous traversons le pont des Arts, il tombait sur Paris une neige fondue que la lumière des bateaux-mouches éclairait violemment [...] » (*id.*). C'est dans

ces conditions précises que l'ami du narrateur désigné tout au long du récit par la lettre O., lui propose de l'accompagner au Liban. A l'opposé des retours fictifs, le narrateur prend le soin de décrire les détails du voyage, pour accentuer son aspect réel et le faire partager au lecteur. Le passé disparaît au profit de la description de l'instant présent, celui de l'histoire retranscrite. Ce qui est frappant dans ce récit, c'est sa composition linéaire. La première page raconte la naissance de l'idée du voyage et la deuxième page va s'attarder sur l'arrivée de l'avion sur le territoire libanais. Puis la descente du personnage de l'avion, sa sortie de l'aéroport et la traversée des rues qui séparent l'aéroport de son hôtel. Un parcours qui ressemble à celui de n'importe quel touriste qui visite ce pays. Cependant, cette linéarité sera brisée à la quatrième page de l'ouvrage, quand le personnage verra une femme occupée à repasser, qui le transportera vers les années 1960-1967, pour se rappeler Najla, la concierge du « premier immeuble où [ils] vécu[rent] » (96). Cette analepse s'est produite en concordance avec l'arrivée du personnage à Achrafiyé, le secteur chrétien dans lequel il a passé son enfance. Dans ce même cadre, un autre élément perturbera l'aspect linéaire du récit, une prolepse annonçant ce que le personnage fera les jours suivants : « Celui-là, je le découvrirai le lendemain [...] », « Je guetterai là, jour après jour, quelque figure humaine [...] » (97).

Effectivement, le voyage du narrateur sera loin de celui d'un touriste qui noterait les étapes successives de son voyage. Une charge émotionnelle importante va l'accompagner tout au long de ce séjour : « J'ai présumé de mes sens. On n'efface pas vingt-sept années d'exil en un moment de vertige. » (B, 99). Il est conscient de la charge affective de ce pays, ce qui va entraîner une construction particulière du récit, qui part du présent pour revenir au passé. Le narrateur fonctionne donc par réminiscence, il part d'un élément croisé dans le présent pour faire le lien avec le temps du passé. Pour parler de son voyage de retour, il utilise le présent de narration, qui actualise l'image de la ville retrouvée après la guerre. C'est par souci de réalisme qu'il utilise ce temps. Mais le temps de la narration ne coïncide pas réellement avec celui des faits racontés : c'est un artifice

pour donner au lecteur le sentiment de vivre le voyage avec le narrateur. En réalité, ce voyage est passé, et à partir de lui on remonte vers un passé plus lointain, celui de l'enfance. En plus de l'usage du présent, le narrateur se sert d'autres méthodes pour accentuer sa proximité par rapport à ce monde. On observe la présence d'expressions qui reproduisent minutieusement le mouvement du personnage, ce qui fournit au lecteur une approche visuelle du texte. Le lecteur peut « voir » la scène évoquée par le personnage, comme le montrent les phrases suivantes :

Je me retourne vers le musée dont on commence à restaurer la façade. Sur le péristyle, un soldat dans un fauteuil ; son fusil-mitrailleur posé contre une colonne, il écrit une lettre [...]. La rue du musée s'ouvre devant nous, large et fraîche comme un bord de rivière. Je scrute le moindre mur, balcon ou fenêtre. (B, 113)

Je m'assois sur un muret de parpaings. L'immeuble a l'air abandonné : le bleu ciel du hall est maculé de traces rougeâtres et les pierres en ronde basse des parterres que j'ai vu tailler sont descellées. [...] Au deuxième étage, on distingue encore les armoires des services consulaires du Dahomey. (116)

Nous nous hâtons vers Ras-Beyrouth et vers la mer [...] le visage en lumière dans la lumière aveuglante. Je salue sur la droite le phare aux couleurs noires et blanches, puis isolée sur un terre-plein, une vaste et ancienne maison rose dont les vitres flamboient au soleil. Il souffle là un vent considérable ; la mer est verte, houleuse. Je m'approche des Bains militaires : un soldat me crie de passer mon chemin. (129)

Effectivement, dans ces passages comme dans d'autres, les couleurs, les sons, les mouvements et les noms des lieux contribuent à fournir une image plus complète de ce voyage. Les scènes gagnent une dimension plus dense et plus animée.

Ce présent constituera une base solide pour le deuxième voyage, celui du temps. Au fur et à mesure de son voyage au Liban, le personnage va connaître une aventure d'un autre ordre, celle du souvenir. Tout au long de son parcours, le passé surgit à travers les bâtiments, les personnages ou même les sensations. Ce passé, comme nous l'avons déjà signalé, sera lié au présent même de la narration. Il s'agit d'un retour en arrière (au temps de l'enfance) dans la narration de l'histoire principale, qui est celle du retour à Beyrouth. Le principe de souvenance est différent du premier livre, dans lequel le retour au passé s'effectuait grâce à un travail d'écriture qui ressuscitait des scènes révolues de l'enfance. Dans *Un Balcon à Beyrouth*, c'est le présent du voyage qui fait renaître des images enfouies jusque là dans la mémoire. Nous tenterons d'accompagner ce processus à travers quelques exemples.

Sur la place des Canons, le narrateur regrette de ne pas pouvoir repasser dans la rue des bordels « qui sentait l'urine et la cuisine froide, mais dont les étages [lui] promettaient, à cause des écritures où se lisaient les noms de Marika [...] un bonheur que ne comblerait aucune femme » (BB, 124). Plus loin dans la rue Hamra, l'inscription « Institution Sainte-Anne : Sœurs de Besançon » le ramène au « collège de la salle » qu'il a fréquenté pendant une année, et précisément à la scène sur laquelle on le « poussa, lors d'une distribution de prix, pour réciter les lèvres tremblantes, les mains derrière le dos, une fable de *La Fontaine* [...] » (127). Cette méthode tisse des liens entre le passé et le présent, qui se retrouvent dans l'espace de l'écriture. On peut parler aussi d'une tentative de ramener un temps passé dans une dimension plus proche du narrateur. Plusieurs expressions mettent en exergue cette appropriation du temps passé, telles que : « Je refais le trajet du lycée à chez nous » (109), « Je retrouve mon dégoût d'autrefois » (109), « Je retrouve l'hôpital militaire et les casernes » (113), « Au dernier étage, je reconnais la fenêtre de ma chambre » (116), « Je retrouve peu à peu un aplomb libanais » (125). Le charme de la confrontation du passé et du présent réside dans cette possibilité de soustraire le passé au néant, dans la mesure où il est attaché à un présent

que nous vivons. Cette méthode rend le passé moins fuyant dans la mesure où il est associé à un temps plus concret, celui du présent.

Ce rapport entre les deux temps (passé et présent) va réapparaître dans une autre dimension, celle de la rencontre imaginaire de l'enfant et de l'homme adulte, à travers plusieurs expressions :

L'enfant se noue à l'homme, l'épuisement les réconcilie en un bonheur étrange. (BB, 130).

Je m'éloigne un peu de moi, et dans cet éloignement veille l'enfant que je fus [...] (156).

[...] cette maison continue de s'enfoncer dans la nuit de la ville où l'enfant guide l'homme triste et désillusionné [...] (179).

La rencontre de l'homme et de l'enfant se place sous le signe du réconfort et du soulagement, comme le traduisent les mots suivants : « réconcilie » « veille » et « guide ». Et c'est surtout l'enfance qui assure cette sensation euphorique, parce que c'est elle qui protège et qui guide. L'auteur attribue au passé ce pouvoir protecteur, parce que c'est dans cette époque qu'il se sentait protégé et épanoui. C'est comme si les quelques années qu'il a passées au Liban étaient source de protection et de soutien moral et affectif, et devraient le rester pour toujours. Millet est un auteur qui affiche une prédilection pour le passé, par opposition à un présent décevant et déchu.

Restons dans cette dimension de fusion entre le passé et le présent, pour nous attarder sur la fréquence de l'apparition de ces temps dans *Un balcon à Beyrouth*. Avec la progression du texte, nous avons remarqué une modification du nombre des scènes évoquant le passé. Au début, le narrateur se prépare pour entrer dans l'espace de l'histoire, donc le passé n'est pas très présent dans cette première partie qui part de la première page jusqu'au chapitre III. A partir de ce chapitre, il ouvre la fenêtre de sa chambre sur la ville, et en même temps ouvre les volets de sa mémoire pour y retrouver les bribes de son enfance. Les réapparitions du passé

deviennent de plus en plus fréquentes, pour atteindre leur apogée vers la fin de l'ouvrage. En fait, la recherche du passé se présente comme une quête qui nécessite un travail d'adaptation et d'entraînement. Plus le narrateur s'enfonce dans le pays, plus il pourra rassembler des images du passé, d'où d'ailleurs la phrase sur laquelle se conclut le récit, et qui annonce le retour ultime du passé : « [...] j'ai retrouvé une demeure semblable à celles que je croyais à jamais perdues, mes yeux se ferment, je tombe doucement dans le sommeil de mon enfance. » (BB, 230). Effectivement, le cours de ce récit se dirige vers cette osmose avec le passé, grâce à une expérience longue et élaborée. Le passé va réapparaître suivant un schéma ascendant, qui permet au personnage de se préparer à cette scène ultime, celle du « temps retrouvé ».

Prenons en compte à présent le temps de la *narration*. Dans *Un balcon à Beyrouth*, elle est placée sous le signe de l'incertitude, envisagée comme un projet à venir, comme une tâche inaccomplie. Ceci se traduit à travers plusieurs phrases. Dès le chapitre III, dans lequel l'exploration du narrateur commence, nous observons une mise en abyme de l'écriture grâce à la formulation suivante : « Je rêve depuis des années d'un récit dont voici la première phrase : "Je suis descendu dans ce jardin pour y mourir". » (BB, 106). Il s'agit d'un récit enchâssé. Le personnage y annonce son désir d'écrire un récit (comme le fait d'ailleurs l'auteur dans la préface du livre : « C'est pourquoi, les relisant [*Beyrouth ou la séparation* et *Un balcon à Beyrouth*], je songe qu'ils appellent un autre livre sur mon enfance libanaise : livre rêvé depuis bien des années [...] »). Mais le reste de la phrase marquera l'inaccomplissement de son désir et annoncera la restriction de son récit à une seule phrase : « Je ne suis pas allé plus loin. ». A partir de cette phrase, on peut parler d'une négation de récit, dans la mesure où LE récit rêvé et attendu n'a pas pu prendre forme. Plus loin, le personnage évoque de nouveau son projet d'écriture, qui semble incompréhensible aux autres : « Ecrivain : voilà de quoi nous rendre encore plus suspects, ici, puisqu'on ne peut se représenter la sorte de livre que je

veux écrire » (125). L'écriture est désignée encore une fois comme un vœu, comme un projet inaccompli, à l'intérieur même du récit. Ce rapport à l'écriture va réapparaître sous une autre forme plus loin, lorsque le personnage qui se présente comme étant « écrivain » suspend cette activité au Liban : « Ce n'est pourtant pas en écrivain que je marche dans la ville » (126). A plusieurs reprises, le récit sera renvoyé à un temps ultérieur, comme si tout ce que le lecteur lisait n'était qu'une préparation à un travail plus élaboré, à un livre qui va venir. Ce qui compte dans ce livre, ce n'est pas le parcours de l'écrivain mais celui de l'enfant. Le personnage souhaite retrouver un temps perdu pour pouvoir l'écrire. La fin du récit annonce ces retrouvailles : « J'ai retrouvé une demeure semblable à celle que je croyais avoir à jamais perdues » (230), et donc annonce une aventure singulière, celle de l'écriture de ce pays. Par conséquent, dans les deux ouvrages que nous venons d'évoquer (*Beyrouth ou la séparation* et *Un balcon à Beyrouth*), nous assistons aux prémices d'un projet d'écriture annoncé par l'auteur lui-même : « livre rêvé depuis bien des années, mais auquel je sais que je ne pourrai me dérober infiniment, et grâce auquel je retrouverai peut-être ce que je croyais à jamais perdu. ». L'écriture continue, portée par le désir d'effacer le sentiment de la perte de l'enfance.

Dans l'ouvrage qui suit, *L'Orient désert*, nous allons observer un nouveau registre d'écriture, un registre digne du livre tant rêvé par l'auteur. Cet ouvrage dépasse le dilemme de l'enfance et de l'âge adulte, pour aborder une expérience plus singulière. Le personnage se lance dans un voyage « ouvert », dans le sens de l'absence de contrainte et de limite. L'axe du récit est dirigé dans le sens d'un temps à venir et d'un espace expansif. Cependant, cette ouverture n'apparaît pas dès le début de l'ouvrage. Au contraire, le récit commence par des cycles répétitifs d'enfermement et d'isolement. Regardons la structure du texte de plus près, pour expliquer cette opposition entre deux tendances fondatrices : l'enfermement et l'expansion.

En travaillant sur la composition du temps dans cet ouvrage, nous pouvons distinguer deux phases différentes. La première s'étend de la

première page jusqu'à la page 81, et la deuxième sur le reste du livre. Dans la première partie, nous observons trois boucles¹⁶², qui renvoient aux temps antérieurs à celui du grand voyage, vers le nord. La première boucle commence dès la première page du livre jusqu'à la page 29. Dans cette première partie, il s'agit du temps antérieur à l'arrivée au Liban, durant lequel le personnage retranscrit l'ambiance d'égarement dans laquelle il baignait. L'histoire se déroule en France. Le récit s'ouvre sur une scène à la station Aubert à Paris, donc dans un espace de passage dans lequel le personnage apparaît égaré: « [...] quelques haltes devant l'escalier mécanique qui me faisaient passer pour une sorte d'errant ou l'un de ces incertains personnages qu'on apercevait dans les *Prisons* de Piranèse. » (OD, 11). Dans ce même passage, on remarque une analepse provoquée par les marches de l'escalier mécanique :

[...] regardant devant moi l'immense volée de degrés mobiles, comme en ce jour d'hiver où j'ai lu sur le rebord incurvé d'une marche, inscrit au feutre, en lettres épaisses, dans le style des tags, ce nom : " Beyrouth ", qui ne pouvait que m'émouvoir à cause de mon enfance libanaise. (OD, 11).

Ce souvenir introduit le thème du Liban dans le récit et déclenche un désir ardent, celui de rejoindre ce pays. Plus loin (p. 15), on change de cadre spatio-temporel, mais reste le désir de se rendre au Liban et le sentiment de l'errance. Le narrateur prend la décision de partir : « J'ai pris le premier vol commercial pour Beyrouth » (28). A la page 31 apparaît un leurre de stabilité, comme le laisse penser la posture du narrateur assis sur une terrasse à Beyrouth, mais l'errance et l'instabilité vont réapparaître, par le retour au passé :

p. 53 : le narrateur décide de partir : « Partir (j'y ai souvent songé [...]) »

¹⁶² Nous avons choisi d'utiliser le terme de *boucle* parce que nous avons repéré une construction similaire qui se répète trois fois.

p. 57 : on assiste à une sorte de libération du thème du temps et du passé, le narrateur s'attarde sur un autre sujet : la santé, comme le laisse penser le titre même du chapitre : « Sur le peu de santé ».

p. 65 : de nouveau il revient à Beyrouth où il est pris dans le cercle de l'enfermement : « De retour à Beyrouth ».

p. 72 : encore une fois il parle de son départ : « il me faut un départ ».

p. 75 : il reprend la forme de « Sur le peu de santé » (p. 57), mais avec une variation : « Sur mon peu de beauté ».

p. 81 : il quitte Beyrouth : « Je quitte Beyrouth au matin du 5 décembre ».

p. 81-114 : ces pages racontent le voyage de Beyrouth jusqu'à la frontière syrienne.

Par conséquent, la moitié du livre retranscrit les étapes antérieures à l'arrivée en Syrie. Le cheminement apparaît aussi important que la destination même. De plus, on repère une attente, un temps qui sépare le personnage d'un évènement espéré. Cette attente n'est pas gratuite dans la mesure où le personnage en vante les mérites, comme le suggère la phrase suivante : « [...] être chrétien, c'est vivre dans la ferveur d'une attente qui est accomplissement : l'attente comme délivrance, anticipation de ce qui a toujours eu lieu. » (OD, 82). En effet, le narrateur explique dans cette phrase la symbolique de son errance, de cet acte qui rejoint le concept de la souffrance rédemptrice dans le christianisme, cette souffrance qui aide l'individu à se délivrer de ses hantises. Au fur et à mesure que le voyage progresse, se déploie une substitution de l'histoire universelle à l'histoire personnelle. Le personnage évoque un passé collectif, contrairement aux histoires personnelles racontées jusque là.

La Confession négative est un récit fondé entièrement sur le retour au passé. A la première page, Pascal Bugeaud nous apprend que son récit est l'émanation de son expérience personnelle, de ce qu'il a vécu jadis. L'ouvrage s'annonce comme un acte de parole libre racontant les souvenirs d'un guerrier, ce qui explique son volume important (513 pages). Notons que le personnage va passer un an au Liban, mais cette année a dû être très riche pour être racontée à travers toutes ces pages. L'ouvrage est

placé sous le signe de la confession, cependant l'acte de l'aveu perd de son intensité et de sa fiabilité à cause du décalage entre le temps de l'histoire et celui de la narration. Le jeune Français nous apprend qu'il est arrivé au Liban en août 1975 : « [...] en descendant de l'avion de la Middle East Airlines, en août 1975 [...] » (CN, 15), et ce n'est que plusieurs années plus tard, après la fin de cette guerre et après avoir vieilli, qu'il va écrire ce récit :

J'ai dû tuer des hommes, autrefois [...] et puis j'ai vieilli. [...] De tout ça je peux parler à peu près librement : ceux qui m'avaient fait jurer de me taire et me menaçaient de mort, si je racontais certaines choses, ceux là ne sont plus de ce monde, maintenant, et il y a longtemps que j'ai regagné l'Europe [...] (CN, 13).

L'introduction du récit attribue au passage du temps deux fonctions différentes. D'un côté il rend la confession moins véridique (après plusieurs années on ne garde pas dans sa mémoire une image claire et fiable de son passé), de l'autre c'est justement le passage du temps qui rend cette confession possible. Par conséquent, le passage du temps apparaît comme un allié et comme un opposant à la fois, à l'acte de l'aveu.

Le récit, constitué comme nous l'avons déjà signalé d'un retour dans les années 1975, prend un aspect linéaire, racontant successivement les étapes de ce voyage à commencer par l'arrivée à l'aéroport au Liban jusqu'au moment du départ de ce pays, en passant par l'expérience de la guerre. Cependant, cette linéarité sera brisée par une analepse, un récit rétrospectif à l'intérieur du récit premier : il s'agit du souvenir du temps passé à Siom. Cette période est racontée par le jeune guerrier, au milieu de l'ouvrage, comme un premier essai de narration, comme les prémices de l'écrivain que va devenir Pascal Bugeaud.

Après cet ouvrage, le lecteur retrouve la forme autobiographique avec *Brumes de Cimmérie*. Ce qui nous frappe dans ce livre, c'est qu'on y retrouve la composition d'un autre écrit bien avant, *Un balcon à Beyrouth*.

Après plusieurs livres ayant pour cadre le Liban, et après plusieurs années de réflexions sur son rapport avec ce pays, Millet reprend en quelque sorte un ancien ouvrage. Comme dans *Un balcon à Beyrouth*, le narrateur raconte un voyage de retour au Liban en entremêlant la description et la réminiscence. Il distingue le temps de la narration de celui de l'histoire : « [...] la pluie à Beyrouth a toujours réveillé en moi une mémoire profonde, dans mon enfance comme en avril 1997 et, plus encore aujourd'hui, en août 2009 » (BC, 17). Le narrateur raconte, lors d'un séjour au Liban en 2009, les souvenirs d'un autre retour dans ce pays en 1997 : « [...] me promettant, une nouvelle fois, de revenir passer une nuit dans cette chambre de l'hôtel Shangri-La, où je buvais une tasse de café blanc dans la salle à manger, en avril 1997 [...] » (39). En effet, dans cet ouvrage, on remarque une mise en abyme du temps dans la mesure où plusieurs retours au Liban sont évoqués. Ce processus annonce un thème fondamental dans l'œuvre, celui de la fusion des temps qui apparaît à la fin du livre. *Brumes de Cimmérie* se révèle comme l'ouvrage du temps retrouvé, dans la mesure où on ne distingue plus le passé du présent et du futur. Tous ces temps vont se mêler dans des expériences qui se ressemblent et se répètent.

Nous avons montré dans cette partie la place importante accordée au Temps dans l'ensemble de l'œuvre de Richard Millet. Ce thème apparaît comme le but même de l'œuvre, de plus il conditionne le développement de la trame narrative. Signalons que si le temps revient aussi souvent dans l'œuvre de Millet, c'est justement grâce à un processus particulier, celui de la mémoire. Nous allons nous intéresser de plus près à cette faculté qui participe à la résurrection du passé et de tout l'univers qui lui est associé.

Chapitre II

Une mémoire en évolution

A - Une forme qui se déploie

C'est la mémoire qui fait l'homme. Il commence sa vie comme un enfant freudien ; frappé en apparence d'amnésie, il a refoulé dans l'inconscient toutes ses blessures. Il grandit comme un jeune bergsonien ; sa mémoire sert à l'action, elle est toute pratique et tournée vers l'avenir. Baudelairien, il retrouve le passé dans un parfum, une musique, dans la correspondance entre ces cinq sens. Avancé en âge, voici que, devenu proustien des extases de mémoire involontaire lui font revivre le passé, peut-être même échapper au temps. Bientôt il vieillit comme Chateaubriand, ses souvenirs ne le consolent plus. Sophocle lui avait montré le chemin d'Œdipe à Colone, celui de la sérénité après un passé chargé, sanglant. Peut-être s'est-il égaré

sur la lande où le roi Lear clame sa démente à tous les vents, là où il n'y a plus de mémoire pour personne.¹⁶³

Jean-Yves et Marc Tadié ont réussi à réunir dans ce paragraphe les grandes théories avancées sur la mémoire pour les faire correspondre aux étapes de la vie humaine. C'est précisément le concept de la progression de la mémoire qui nous intéresse dans ce paragraphe. Ces auteurs ont montré comment notre mémoire accompagne fidèlement notre évolution, et à quel point elle fait partie intégrante de notre identité. On a l'impression qu'il s'agit d'un sixième sens qui peut être affecté par le temps, un sens qui participe à notre évolution, un sens qui peut vieillir et même s'éteindre.

Cette mémoire trouve son écho dans l'œuvre de Millet, comme le souligne d'ailleurs Jean-Yves Laurichesse dans son article intitulé « Travail de mémoire et construction d'univers dans l'œuvre de Richard Millet » :

L'œuvre de Richard Millet compte parmi celles qui, dans le roman français d'aujourd'hui, font la plus large part à la mémoire. Mais, en plus de vingt ans d'écriture et une trentaine d'ouvrages, elle est marquée par une évolution significative [...]. Plus l'œuvre de Richard Millet prenait de l'ampleur, ampleur narrative des romans, ampleur rythmique du style, plus le travail de mémoire s'approfondissait, plus l'univers romanesque se complexifiait. Il y a là, me semble-t-il, un cheminement exemplaire de ce que peut la mémoire comme moteur d'une expérience littéraire et de ce que peut la littérature comme vecteur d'une expérience mémorielle.¹⁶⁴

D'un livre à l'autre, le processus de l'écriture entraîne avec lui un projet immense. Nous assistons à une mémoire qui se déploie grâce à un mouvement évolutif. Nous explorerons ce thème à travers les ouvrages de notre corpus, justement pour souligner l'évolution de cette faculté.

¹⁶³ Jean-Yves et Marc TADIÉ, *Le Sens de la mémoire*, Gallimard, 1999, Paris, p. 9.

¹⁶⁴ Jean-Yves LAURICHESSE, « Travail de mémoire et construction d'univers dans l'œuvre de Richard Millet », art. cit., p. 401.

Mais avant d'entamer ce travail, nous allons nous pencher brièvement sur la pensée des auteurs majeurs qui, du XVIII^e au XX^e siècle, ont le plus contribué à l'écriture de la mémoire¹⁶⁵.

1 - La mémoire

Rousseau est considéré comme l'inventeur de l'écriture moderne de la mémoire, avec les *Confessions*, un ouvrage destiné à exprimer l'individu dans sa singularité. Par opposition aux moralistes classiques, qui cherchaient à dresser les caractères universels de l'être humain, Rousseau cherche à saisir en l'homme ce qui le caractérise et le rend irréductible à autrui. Le « moi » n'est plus « haïssable », comme le suggère l'épigraphe des *Confessions* : *Intus, et in cute* (intérieurement et sous la peau). Et c'est ici qu'apparaît la mémoire, étant ce par quoi tout individu se caractérise. Rousseau va ouvrir un paradigme littéraire qu'on pourra retrouver chez Chateaubriand, Nerval, et bien d'autres et sur lequel Proust fondera sa recherche du temps perdu, il s'agit de la réminiscence. C'est le surgissement d'un souvenir par la sollicitation d'un objet situé au présent. Dans ce paradigme, l'écriture tentera, dans une sorte d'atemporalité, de faire coexister l'actuel et le révolu : « A la fois le révolu s'actualise et l'actuel se double d'un révolu. ».

On retient des mémoires de Chateaubriand, les *Mémoires d'outre-tombe*, son caractère rétrospectif. En réalité, l'écriture de cette œuvre se confond en grande partie avec l'existence même qu'elle accompagne en la racontant. Et loin de retranscrire les simples détails de l'existence, elle en dégage l'essence par la mise en perspective des événements d'une vie. La modernité de l'œuvre de Chateaubriand réside dans le fait qu'elle associe l'histoire d'une vie et celle de son écriture. Donc, il s'agit d'une œuvre qui se reflète et se commente. On repère dans cette œuvre une autre idée

¹⁶⁵ Ce parcours est basé en particulier sur un séminaire doctoral de J.-Y. Laurichesse sur le thème « La mémoire à l'œuvre : théories et poétiques du souvenir ».

intéressante, cette identification du singulier au collectif, du biographique à l'historique, que laisse deviner le titre du premier chapitre des *Mémoires* : « Résumé des changements arrivés sur le globe pendant ma vie. ». En effet, l'auteur porte la dimension historique de ses mémoires pour les placer dans une perspective plus universelle. On parlera d'une « autobiographie symbolique », dans le sens où « Chateaubriand fait de son destin personnel le reflet du destin collectif. ».

Dans ce cadre d'outre-tombe, apparaît en leitmotiv le thème de la vanité de l'existence terrestre. Ce qui nous renvoie à une perspective chrétienne qui rappelle la fuite du temps et l'aspect transitoire de toutes choses humaines. Face à cet aspect éphémère de la vie, la mémoire sera la tentative de garder une trace et une continuité dans ce monde (malgré son caractère limité et imparfait). Chateaubriand va associer au phénomène de la réminiscence un sentiment de mélancolie, du à la prise de conscience du passage du temps, un temps hanté par deux tristesses : « celle du passé ouverte sur l'avenir par le "désir vague de bonheur" », et celle du présent, tournée vers le passé et désenchantée par la connaissance de la vie. ». Reste que le récit peut se relancer dans une sorte de course contre le temps qui passe, enrichie par cette origine qu'est l'enfance.

L'œuvre de Proust constitue une étape fondamentale dans l'étude de l'écriture de la mémoire. Signalons que cette œuvre a eu la particularité de se substituer en quelque sorte à la vie de son auteur, qui passera une partie de sa vie cloîtré dans sa chambre à vouloir mener à bien l'ouvrage qui justifiera son existence. Le sujet profond de l'œuvre est le devenir écrivain de son auteur. C'est donc l'aventure de la découverte du phénomène par lequel le passé est ressuscité d'abord par la mémoire puis par le travail de l'écriture. Revenons au phénomène de la réminiscence, élaborée déjà par Rousseau et Chateaubriand, des écrivains tant lus et admirés par Proust. Héritier d'une longue histoire, Proust s'inspire du modèle platonicien. On retrouve chez cet auteur la notion de « recherche » propre à l'*anamnesis* grecque : si la réminiscence apparaît à l'improviste (ce qu'il appelle la « mémoire involontaire »), l'esprit travaille sur cet

instant pour l'approfondir. Et c'est grâce à ce travail d'élaboration qu'elle donne accès à l'essence du passé. En revanche, on note un privilège accordé à la dimension d'empreinte sensible, comme chez Aristote : « La réminiscence est avant tout sensation et image ».

Le moment du souvenir n'est pas forcément un simple « moment du passé ». Proust pousse l'étude de la réminiscence plus loin, pour évoquer un mélange subtil entre la réalité et l'imagination. En effet, on n'est pas ému à l'instant de la remémoration d'un moment précis parce qu'on le revit tel quel. Les sens n'y suffisent pas, il faut qu'intervienne l'imagination avec un appui matériel pour atteindre cette « joie du réel retrouvé ». Encore faut-il fixer cette minute pour qu'elle ne retombe pas dans le cours indifférent du temps. Et c'est là qu'intervient l'art sous ses formes multiples.

Claude Simon est le seul écrivain du « Nouveau Roman » dont l'œuvre soit consacrée essentiellement au phénomène de la mémoire. Ayant vécu les malheurs du XX^e siècle (guerres mondiales, camps d'extermination, bombardements atomiques...), comment croire encore à la souveraineté de l'Homme, à sa place centrale dans le monde ? Les conséquences de cette crise se répercutent aussi sur le rapport à la mémoire. Contrairement aux grands écrivains de la mémoire qui croyaient à un sens transcendant à l'aventure humaine (la Raison pour Rousseau, Dieu pour Chateaubriand, l'Art pour Proust), pour Claude Simon ce sens supérieur est perdu. Et depuis cette perte, on ne peut plus attribuer à l'existence humaine l'unité signifiante d'un destin. Tout ce qui reste à l'écrivain, c'est de travailler sur des fragments de mémoire, pour essayer de construire un texte qui tiendra plus du collage que de la reconstitution. De plus, la mémoire elle-même se caractérise par sa discontinuité. A son aspect fragmentaire, vient s'ajouter le fait qu'elle est trompeuse. De tous ces faits, Simon va déduire une vérité centrale : tout se joue dans « le présent de l'écriture ». L'acte d'écrire convoque le passé dans le présent (il n'y a plus de retour vers le passé), associant étroitement mémoire et langage. Et si l'auteur aspire à une réalité, ce sera celle du langage et de son pouvoir évocatoire.

Les idées avancées par ces auteurs se retrouvent dans la pensée de Millet et expliquent son rapport à l'écriture de la mémoire. Il est un grand lecteur des classiques, et il est évident qu'il s'en inspire. A la lumière des quelques jalons historiques que nous venons de tracer, nous allons souligner les idées et les processus qui réapparaissent dans l'écriture de la mémoire chez Millet.

Comme chez Rousseau, le sujet apparaît comme un élément essentiel dans l'écriture et par conséquent le processus de la mémoire devient un trait caractéristique de l'individu. De plus, on remarque l'importance de la réminiscence qui va faire coexister le présent et le passé, « l'actuel et le révolu ». L'aspect à la fois rétrospectif et évolutif de l'écriture met en place une œuvre, et par conséquent une vie, qui se réfléchit et qui se commente, au fur et à mesure, ce qui renvoie au modèle des mémoires de Chateaubriand. De plus, on note l'importance du rapport entre le singulier et le collectif : le destin personnel de l'auteur va refléter un destin collectif, celui de notre époque. Enfin, la prise de conscience de la vanité du monde attribue à la réminiscence un aspect mélancolique.

De Proust, Millet hérite le projet du « devenir écrivain » qui accompagne le travail de l'écriture de la mémoire. De même, on remarque l'importance de la notion d'improviste dans le processus de la réminiscence : on part d'un souvenir apparu de manière imprévisible pour l'approfondir et l'élaborer afin de donner accès à l'essence du passé. De plus, Millet, comme Proust, mêle dans ses écrits le réel à l'imaginaire dans la mesure où les sens ne suffisent pas pour reconstruire le passé. L'imaginaire s'avère nécessaire pour éprouver ce que Proust appelle la « joie du réel retrouvé ». Et c'est l'art sous ses formes multiples qui va pouvoir garder cet instant et le protéger de la disparition.

Finalement, l'écriture de Millet se rapproche de celle de Claude Simon par leur désenchantement face à la déchéance humaine, ce qui fait de l'écriture, et surtout celle des fragments de mémoire, la seule manière de

lutter contre le temps. Mais l'écriture de la mémoire se caractérise par la discontinuité et par l'incertitude, même si la foi chrétienne ouvre chez Millet un espoir de résurrection hors de la littérature.

Ce qui nous frappe dans l'étude de la question de la mémoire chez ces quatre auteurs, c'est surtout le fait que cette faculté accompagne le développement de l'individu et qu'elle s'accommode de ses hantises et de ses besoins. Si nous avons consacré un chapitre à la question de la mémoire dans l'œuvre de Millet, c'est pour atteindre une dimension plus profonde et plus discrète de son écriture. Cet auteur attaché à un temps passé révolu, et particulièrement celui laissé au Liban, va avoir recours au processus de la mémoire à plusieurs reprises et sous des angles différents. Repassons rapidement les ouvrages de notre corpus pour interpréter le travail de l'écriture de la mémoire libanaise chez Millet.

2 - Déploiement

Le premier livre, *L'Invention du corps de saint Marc*, est étroitement lié à un sentiment de nostalgie, comme le souligne l'auteur même :

Mon premier livre partait d'un rêve : retourner au Liban. Quand je travaillais à ce roman, le Liban était en pleine guerre, on en parlait tous les jours, j'écrivais pour ainsi dire au rythme des bombardements, des massacres, des cessez-le-feu, et je rêvais toutes les nuits que je retournais à Beyrouth : rêve récurrent, obsessionnel, qui a cessé, d'ailleurs, dès que j'ai eu terminé le livre : manière si vous voulez, d'éviter l'autobiographie tout en y entrant par le biais de la nostalgie, l'écriture apaisant cette douleur du retour au pays de l'enfance.¹⁶⁶

Ce premier roman tente d'apaiser l'angoisse de la défiguration d'un pays ravagé par la guerre. L'écriture protège en quelque sorte l'image d'un Liban

¹⁶⁶ « Entretien avec Richard Millet », in *L'Œil de bœuf*, op. cit., p. 7

rendu inaccessible. Pour ressusciter la mémoire d'un espace lointain, Millet construit un monde romanesque qui rappelle son expérience personnelle. Le roman met en scène un Français qui vient visiter au Liban ses anciens condisciples dans un collège de Corrèze. Mais surtout il vient chercher un endroit où mourir. Le voyage se mêle à une expérience existentielle, celle de la mort de ce personnage transformé en « saint » après une lutte contre la maladie du corps et celle de l'âme.

Après ce travail romanesque, la mémoire du Liban passe à un stade plus réaliste. *Beyrouth ou la séparation* est un travail autobiographique, qui met en scène dans un cadre plus clair la nostalgie et le manque de ce pays. Le livre « de l'exil », comme le désigne Millet, reproduit les scènes de l'enfance passée au Liban avec tout l'imaginaire de l'ailleurs apporté par cette « séparation ». Cet ouvrage évoque surtout les découvertes de l'enfant : la culture, la langue, les religions, les sensations, etc. Le travail de mémoire fait ressortir le savoir et la richesse acquis dans ce pays. De plus, vers la fin de l'ouvrage, un chapitre entier est consacré à cette faculté, et construit sur la structure « Je me rappelle » inspirée du célèbre *Je me souviens* de Georges Perec¹⁶⁷. Cette structure rappelle le caractère fragmentaire en rapport avec l'écriture de la mémoire dans la modernité.

Puis vient *Un Balcon à Beyrouth* au titre gracquien, et qui relate le retour réel accompli par Richard Millet après vingt-sept ans de guerre. Même si cette fois la dimension de la séparation est abolie, reste cet attachement à une enfance délaissée entre les décombres de la guerre. L'auteur parcourt des lieux tantôt ravagés, tantôt miraculeusement conservés après le passage du temps :

Je me recueille là comme devant une tombe. Je n'imaginai pas que tout cela pût être encore en place. On dirait que la guerre a protégé la ville autant qu'elle l'a détruite, figeant certains immeubles et maisons dans un temps qui est celui de l'attente et non celui de la ruine [...] (BB, 111).

¹⁶⁷ Georges PEREC, *Je me souviens*, P.O.L., 1978.

Par conséquent, la mémoire sert dans cet ouvrage à ce travail de comparaison et de rapprochement entre le passé et le présent. L'auteur va en quelque sorte tester sa mémoire et voir à quel point elle a pu garder la trace d'un monde éloigné jusque là. L'enjeu sera de savoir ce que l'on est capable de se rappeler après le passage des années et après les ravages de la guerre. Le narrateur ravive sa mémoire pour rapprocher de lui, le plus possible, l'expérience de cette enfance révolue.

Après cette confrontation entre le passé et le présent, entre le souvenir et la réalité, Millet passe à une autre dimension dans l'écriture du Liban. Avec *L'Orient désert* il découvre un rapport plus mûri avec ce pays : il ne travaille plus sur un texte hanté par la mémoire d'une enfance perdue. Cet ouvrage dépasse en quelque sorte cette dimension personnelle pour aller à la recherche d'une mémoire plus universelle, celle des débuts des civilisations. Le narrateur entreprend un pèlerinage dans le désert de la Syrie dans le but ultime de « remonter à la source », de retrouver le sens de l'originel. L'usage du processus de la mémoire est différent dans ce livre. On est loin de la reprise des scènes de l'enfance. Le narrateur se rappelle des événements historiques ou même bibliques qui s'avèrent être en rapport avec les étapes de son voyage. Les ruines et les temples rencontrés tout au long de son parcours suscitent des réminiscences bien plus connues que son histoire personnelle. On assiste à un prolongement de l'histoire individuelle, justement pour atteindre une dimension plus ancienne et plus universelle.

Après ce voyage spirituel, le retour à la réalité s'avère nécessaire, avec *La Confession négative*, qui met au jour une nouvelle approche du pays de l'enfance, cet espace paradisiaque transformé en un espace de guerre et de mort. Le livre, placé sous le signe de la « confession », mot qui renvoie à Saint Augustin et à Rousseau, se construit justement autour du processus de la mémoire, celle du narrateur qui après plusieurs années se souvient de sa participation à la guerre civile au Liban. C'est la première fois que Richard Millet consacre un ouvrage d'une telle ampleur à l'écriture du Liban. Et c'est justement le flux de la mémoire qui donne naissance à toute

cette matière littéraire. L'auteur évoque dans un entretien sa participation à la guerre libanaise, mais son ouvrage est loin d'en être le journal ou le récit. Millet le construit sur un mélange d'éléments réels et romanesques pour se rapprocher le plus possible de la vérité de la mémoire, de ce processus entravé par l'oubli et par l'imagination.

Le dernier ouvrage étudié dans notre corpus, *Brumes de Cimmérie*, revisite le thème de la mémoire en mettant l'accent sur une attitude de souvenance qui hante notre écrivain. La mémoire, qui comme nous l'avons déjà montré jusque là, avait suivi un parcours évolutif, reproduit la même forme que celle observée déjà dans *Un Balcon à Beyrouth* : on retrouve un récit autobiographique à travers lequel le narrateur va raconter un retour au Liban. Durant ce voyage, il arpente le pays et particulièrement les espaces connotant l'enfance vécue dans ce pays. Même s'il reprend la forme narrative d'un ancien ouvrage, *Brumes de Cimmérie* apporte un développement capital au thème de la mémoire. En effet, il se construit autour d'un processus thérapeutique grâce au retour dans les lieux de l'enfance, en particulier de lieux restés inaccessibles jusqu'alors comme Jezzine, et surtout grâce à la rencontre finale avec un passé enfoui dans les galeries souterraines de l'ancien lieu de travail du père. Cette fois, la mémoire ne va pas avoir le simple rôle de comparaison et d'analogie entre la passé et le présent : on est face à une mémoire qui guide vers un temps perdu et qui ressuscite des émotions oubliées.

Millet, très porté sur le processus du souvenir, accorde à ce dernier une dimension particulière, une sorte de sacralisation de cette faculté qui apparaît comme une grâce divine, face à la déchéance humaine. Chez notre auteur, la mémoire joue donc le même rôle surnaturel que la grâce dans la pensée chrétienne¹⁶⁸. Elle est ce phénomène inexplicable qui vient s'appliquer à une nature déchue, irrémédiablement séparée de ses origines, non pour lui rendre d'un coup intégralement sa condition

¹⁶⁸ Voir l'épigraphe de la 3^e partie de *Ma vie parmi les ombres* : « Et peut-être la résurrection de l'âme après la mort est-elle concevable comme un phénomène de mémoire » (Proust).

première, mais pour lui donner l'efficace qui lui permettra de trouver les voies de son salut. Le souvenir est un « secours d'en haut » qui vient à l'être « pour le tirer du néant d'où il n'aurait pu sortir tout seul »¹⁶⁹.

3. Restitution et réminiscence

La construction de la mémoire chez Millet oscille entre deux régimes principaux, dont la combinaison varie d'un livre à l'autre : celui de la « restitution » et celui de la « légende », comme le suggère Jean-Yves Laurichesse¹⁷⁰. Ces notions apparaissent dans les textes de Millet (ouvrages ou entretiens) à partir de 1992, où il leur attribue des rôles complémentaires. Il va utiliser la réalité et la fiction, selon des dosages différents, pour construire ou reconstruire son entreprise mémorielle.

Pour définir le terme de restitution, nous ferons un détour par le rapport qu'entretient Millet avec son village limousin, l'autre pays d'enfance. Dans *Le Sentiment de la langue*, il évoque le désir de « restituer quelques unes des voix et des figures qui se sont tues sur un étroit territoire, au bord du plateau de Millevaches »¹⁷¹, ou encore de « restituer ce village, ses habitants, ses idiolectes, ses ciels »¹⁷². On sait très bien que le Liban, comme le plateau de Millevaches est un espace associé à l'absence et à la privation chez Millet. L'acte de restitution sera un élément fondamental dans ce projet de sauver de l'oubli ces terres et ces hommes. Ajoutons que restituer ne prend pas seulement le sens général de *rendre*, mais un sens plus profond : « Reconstituer à l'aide de fragments subsistants, de déductions, de documents »¹⁷³. L'idée consiste bien à reproduire une image d'un temps ou d'un espace menacés par l'oubli. Et ceci à partir d'éléments divers, par un travail d'écriture.

¹⁶⁹ Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, t. I, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, 1947, p. 11

¹⁷⁰ Jean-Yves LAURICHESSE, *Richard Millet. L'invention du pays*, Rodopi, 2007.

¹⁷¹ Richard MILLET, *Le Sentiment de la langue*, op. cit., p. 246.

¹⁷² *Idem*, p. 252.

¹⁷³ *Le Petit Robert*

Cependant ce projet n'est pas tout à fait fiable. Millet évoque les doutes qui accompagnent cette reconstitution : « Cette restitution se fait dans l'incertitude »¹⁷⁴. Effectivement, l'auteur appréhende les limites de la mémoire, tel le personnage de son roman *Ma vie parmi les ombres*, qui affirme être désespéré de ne pouvoir restituer les vies des gens qu'il a connus « sinon de façon sommaire, superstitieuse, aléatoire, injuste [...] »¹⁷⁵. Même au début de son ouvrage *Beyrouth ou la séparation*, l'auteur évoque cette sorte de doute qui accompagne le projet de la restitution de la ville de Beyrouth par l'écriture : « Au moment d'écrire une fois encore sur Beyrouth – devant une tâche dont j'ignore si elle peut prendre forme et fin » (B, 15).

Face à cette incertitude va apparaître la notion de légende qui elle, plus proche de la fiction, ne posera plus ce problème. Cependant, c'est surtout la partie consacrée au Limousin qui sera caractérisée par cette dimension légendaire (l'histoire des Pythre, des sœurs Piale). Dans la partie libanaise, particulièrement dans les romans (*L'Invention du corps de saint Marc* et *La Confession négative*), l'auteur va plutôt avoir recours à la fiction pour évoquer le passé sans être confronté aux hiatus de la mémoire. Les personnages ne seront pas munis de cette dimension légendaire, mais ils vont participer à l'élaboration d'un univers fictif.

Revenons à la restitution qui va s'élaborer grâce à la réminiscence. Voici ce qu'en dit *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert :

La *réminiscence* est une perception qui se fait connoître comme ayant déjà affecté l'ame. Afin de mieux analyser la *réminiscence*, il faudroit lui donner deux noms, l'un en tant qu'elle nous fait connoître notre être ; l'autre, en tant qu'elle nous fait reconnoître les perceptions qui s'y répètent : car se sont là des idées bien distinctes.

¹⁷⁴ « Entretien avec Richard Millet », par Jean-Yves LAURICHESSE, *Cahiers Claude Simon*, n° 1, Presses Universitaires de Perpignan, 2005, p. 141.

¹⁷⁵ Richard MILLET, *Ma vie parmi les ombres*, Gallimard, 2003, p. 194-195.

J.-Y. Laurichesse distingue deux traits principaux dans la réminiscence : « la ténuité extrême de l'objet commun au présent et au passé, contrastant avec la violence de l'émotion qu'il suscite. ». Il explique que cette violence est due à « l'association qui s'établit entre l'objet remémoré et tout le champ de réalité dans lequel il était inscrit. ». En effet, ce n'est pas l'objet même qui crée toute cette émotion, mais la résurrection par la mémoire de son contexte. Il s'agit de cette charge affective puissante qui devient la preuve que ce moment a été vécu, que ce temps a existé dans la réalité.

Dans *Beyrouth ou la séparation*, la mémoire n'est pas soumise au processus de la réminiscence au sens strict du terme : il s'agit plutôt d'une suite de souvenirs fragmentaires. Le narrateur est loin de l'espace remémoré, donc il ne peut pas entretenir ce travail de rapprochement entre ce qu'il voit et ce dont il se souvient. Ce sont surtout *Un balcon à Beyrouth* et *Brumes de Cimmérie* qui présentent plusieurs scènes de réminiscences. Dans ces deux ouvrages, le narrateur est en contact direct avec le pays où il a passé son enfance. Il est frappé par des odeurs, des images, des bruits qui vont faire renaître en lui des épisodes de sa vie. Au début d'*Un balcon à Beyrouth*, c'est la vue d'une femme occupée à repasser du linge qui suscite en lui le souvenir de Najla, « la concierge du premier immeuble » où il a vécu avec sa famille. Cette scène ouvre les volets du passé qui réapparaîtra grâce à d'autres éléments. En visitant les alentours de son ancien lycée, le narrateur se souvient de la librairie du musée, où en revenant du lycée il faisait avec ses camarades de classe « une halte rituelle pour feuilleter des illustrés » (BB, 112). En passant par la rue Badaro, une odeur lui rappelle « cette odeur de boulangerie [qu'il aimait] tant ». La Place Tayyouni, avec ses écuries, évoque en lui ces dimanches soir où il contemplait les chevaux « au retour d'une promenade dans le Sud » (118). Même quand il reviendra dans ce pays plusieurs années plus tard (en 1997), le narrateur développera ce même rapport à l'espace. En arpentant les rues des villes et des villages, des éléments sensibles feront renaître des scènes du passé. On pense à cette visite du village de Laqlouq, pendant laquelle l'hôtel Shangri-La suscite en lui une

sensation de ravissement due notamment au « souvenir de la semaine qu'[ils avaient] passé en cet endroit, pour les vacances de Pâques, en 1962 ou 1963, [s]a mère, [s]on frère et [lui]. » (BC, 36). De même, arrivé dans la rue Srougi qui surplombe le cimetière syriaque, il se rappelle des scènes de « guerre tragi-comique qui s'y étaient déroulées, en 1976 » (BC, 114).

Nous nous limiterons à ces quelques exemples car les scènes qui retranscrivent une réminiscence, dans ces voyages tournés vers le passé, sont multiples. Ce qui nous intéresse surtout, c'est le lien tissé entre l'instant de la narration et le passé. Ce processus va élaborer une mémoire sensorielle, qui nous rappelle les scènes de souvenance proustiennes.

B - Modalités de la mémoire

1 - La mémoire et la terre

Cette partie nous a permis d'accompagner le voyage du narrateur à travers le temps, mais surtout elle a mis en exergue un thème fondamental dans l'écriture du passé de Millet, il s'agit du rapport entre le Temps et la Terre. En nous référant au titre d'un article de J.-Y. Laurichesse : « Le sentiment géographique de Richard Millet », nous souhaitons mettre en exergue le lien étroit qui unit l'espace à la mémoire de notre écrivain. Dans le terme « sentiment géographique », emprunté au titre d'un livre de Michel Chaillou, apparaît cette charge affective qui habite les espaces, ces espaces qui prendront une dimension symbolique par-delà la simple géographie, dans la mesure où ils seront les détenteurs de la mémoire. L'individu, chez Millet, apparaît étroitement lié à la terre. Agenouillé ou couché sur le sol, il est toujours en contact avec elle : « [...] je m'agenouillerai sur le sol, au milieu de la chambre, entièrement nu [...] et je ferai jaillir ma semence qui ira se perdre dans les veines blanches du marbre. » (OD, 37), « Je m'allonge sur la pierre blonde et chaude » (158). Cette terre, il la porte entre ses mains et l'introduit dans ses chambres,

comme le traduit sa passion « des fossiles et, plus encore, des pauvres pierres dérobées dans quelque temple romain, et dont [il aimait] entourer [s]a table de nuit. » (BS, 50). Ce goût de l'archéologie remontant à l'enfance est aussi évoqué dans *Le Sentiment de la langue*. De même, le héros de *L'Invention du corps de saint Marc* va s'enduire le visage avec du goudron chaud dans une tentative de s'approprier cette terre : « il se baissa et prit une poignée de goudron chaud dont il s'enduisit le visage. » (ICSM, 60). Plusieurs scènes montrent l'attachement de l'individu à la terre, et son désir de se mêler à elle et de se l'approprier, car cette terre porte dans ses entrailles ce qui échappe à tout être, elle garde en elle le temps. La terre et le temps sont donc les matériaux même de l'œuvre de Millet. Ainsi jamais le temps ne peut se dissocier de l'espace, mais ils forment ensemble deux entités qui s'imprègnent mutuellement. Ces thèmes apparaîtront juxtaposés à plusieurs reprises dans les textes. L'espace va mener vers le passé, en le protégeant – ou pas. Il sera doté de cette charge qui permet au temps de ressurgir.

Beyrouth, comparée à une pierre précieuse, porte en elle la ville ancienne de Béryte. Cette ville est enfouie dans l'écrin de son nom, elle « fait bruire encore, telle une pierre précieuse, celui, ancien de Béryte » (B, 23). L'ancienneté de cet espace nous fait remonter à un temps encore plus vieux, celui de l'Ancien Testament : « Cité dont le nom s'épaissit chaque jour du tragique [...] comme celles d'une ville maudite de l'Ancien testament. » (16). La ville sera marquée par le passage du temps. Elle devient un espace de ruines, un symbole de la destruction et de la reconstruction : « Cité en constante métamorphose, où l'on bâtit à mesure qu'on détruit ; elle vit et meurt et revit de ce mouvement qui la fait paraître comme en perpétuel travail d'elle-même ».

Les villes du Liban entretiennent un long rapport avec le temps. Ce dernier laisse ses empreintes dans ces villes, jusqu'à envahir leur identité même. La terre deviendra le miroir du temps, elle va refléter ses déceptions et ses gloires, comme le laisse penser cette guerre qui en passant sur cette ville a modifié définitivement sa constitution :

« D’instinct, l’œil cherche les traces de la guerre, peu visibles d’ici, sinon, comme presque partout dans Beyrouth, des impacts de balles sur les façades, un appartement qui a brûlé, des vitres étoilées, un mur écorné. » (BB, 107). En effet, c’est l’histoire de l’espace qui attire notre auteur, c’est ce qui s’est passé derrière les pierres et les bâtiments qu’il tentera de reproduire.

2 - La mémoire personnelle

Cette charge mémorielle cachée dans les espaces évoqués par Millet met en œuvre l’histoire d’un individu et plus profondément celle de toute une communauté. Dans cette tentative de reproduire le passé, l’œuvre oscille entre deux tendances. Les personnages racontent à plusieurs reprises leurs histoires personnelles, les bribes d’une enfance, d’une adolescence ou même celles d’une expérience de guerre. Mais l’œuvre est traversée aussi par des histoires communes. Nous allons accompagner ces histoires, en commençant par la mémoire personnelle qui, comme nous l’avons déjà précisé, s’étale sur plusieurs stades de la vie.

Pour le narrateur, les espaces visités sont liés particulièrement à l’enfance : « La ville est là, en bas, et le désir que j’ai d’elle et de mon enfance est à présent si calme [...] » (BB, 99). Dans un entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Millet évoque son enfance comme une étape pas très heureuse, il parle d’une enfance « morne, mélancolique, traversée d’éclats de violence, de terreurs, de replis sournois, de méfiance, de curiosité, de répugnance, de maladies attrapées au Proche-Orient et qui [l’]ont laissé fragile, dans un rapport ambigu et difficile au corps »¹⁷⁶. Il poursuit : « N’ai-je pas hérité de la rudesse, de l’âpreté, de la mélancolie, de la "maudissure" de mes ancêtres du haut plateau limousin, tempérées par le catholicisme maternel, mais revues et corrigées, si j’ose dire, par le

¹⁷⁶ Richard MILLET, *Fenêtre au crépuscule*, op. cit., p. 19.

puritanisme protestant de mon père ? »¹⁷⁷. Il faut donc distinguer deux enfances : la libanaise et la française. Né sur le plateau des Millevaches, Millet va bientôt perdre cet espace et rejoindre la ville de Toulouse. A l'âge de six ans (en 1959), l'enfant vit une expérience insolite pour un enfant de son âge : partir à la découverte d'une ville orientale, Beyrouth, avec tout l'imaginaire qui accompagne une telle aventure. Là-bas, Richard Millet fréquente le Lycée et passe son temps libre au musée national. Les ouvrages qui évoquent cette période mettent en exergue une expérience marquée surtout par la découverte et par l'éveil des sens. Cette enfance offre au personnage, à plusieurs reprises, des sensations qu'il découvre pour la première fois. Les verbes *connaître* et *découvrir* insistent sur cette dimension : « j'ai connu l'amusement, l'agacement, l'ennui » (B, 55), « où j'ai connu l'humiliation » (BB, 130), « J'ai découvert la modernité de l'Amérique » (183).

Les souvenirs de l'enfance passée au Liban sont très variés. Le narrateur parle de plusieurs aspects de cette enfance. Certaines scènes sont imprégnées d'une ambiance euphorique :

Combien elle nous manquait (la neige), aux heures de Noël ! Nos regards se tournaient inlassablement vers le Sannine (B, 32),

[...] l'un de mes plus grands plaisirs était, si vives sont là-bas les lois de l'hospitalité, d'aller à la nuit tombante, parmi les femmes qui allaitaient et des hommes bavards (61),

[...] j'aimais monter m'asseoir avec eux sous les étoiles et, parmi les linges qui séchaient là et de grands éclats de rire (BB, 96),

[...] le château de Akkar el Atika [...], le dernier site que nous avons visité, mes parents et moi, avant de quitter le Liban, déjeunant au bord d'un torrent ombragé (BC, 78).

¹⁷⁷ *Id.*

Cependant, dans ce pays, le narrateur connaît des moments plus difficiles, marqués par la peur et par la tristesse :

La peur nous la connûmes véritablement le lendemain [...] la radio annonça une attaque de l'aviation israélienne. (B, 57),

[...] ce grand terrain vague en pente raide jusqu'au Sporting-club, où j'ai connu l'humiliation (BB, 130),

[...] de me rappeler l'enfant que j'étais, dans ce collège où je ne me souviens pas d'avoir connu un seul moment de bonheur [...] et le vol [...] qui avait fait pleuvoir sur mes doigts, devant toute la classe, après récitations collectives de l'Ave Maria, des coups de règles (BC, 65).

La richesse de l'expérience du narrateur réside dans ces moments heureux et pénibles qu'il va connaître. Son enfance apparaît comme une étape qui va lui permettre de regarder en face les plaisirs de la vie ainsi que ses hantises.

Notons que *La Confession négative*, va occulter le souvenir de l'enfance libanaise, dans une tentative de donner un nouveau profil au personnage. Pascal découvre en effet le Liban pour la première fois. Ce qui le relie à cette terre, ce n'est pas le passé qu'il a vécu ici, mais un rapport plus intellectuel, une idéologie qui l'incite à combattre auprès des chrétiens du Liban. Cependant, une autre enfance apparaît dans ce livre, il s'agit de ces passages à travers lesquels Pascal raconte sa vie à Randa : « [...] Randa qui avait décidé que je lui raconterais ma vie, chaque soir, avant le dîner [...] » (CN, 284). Le récit de sa vie se limite au temps passé au village de Siom, et plus précisément à sa relation avec sa mère et la femme qu'il appelle « ma sœur ». Il raconte son retour à Siom en 1970. A travers ce retour, il évoque quelques scènes de son enfance passée dans ce village :

[...] bien des années plus tôt, en entendant Yvonne Piale, l'institutrice de Siom, Mme Malrieu, ma mère, d'autres encore, y compris les gourles qui

venaient se souler le dimanche [...] prononcer leurs noms [des écrivains] avec une sorte de dévotion [...] (CN, 319).

D'autres passages mettent en évidence l'enfance passée à Siom :

[...] ma vie à Siom, chez ma grand-tante, dans l'hôtel-restaurant du Lac, m'avait donné une sainte horreur des métiers où il fallait servir une clientèle. (CN, 22),

Elevé successivement par trois sœurs, mes deux grandes tantes et ma grand-mère, je n'avais pas connu la tendresse [...]. Et puis j'avais grandi en moi-même, à l'abri du dehors [...] ce qui m'avait obligé à tuer, régulièrement et par dizaines, des portées de chatons ou de chiots [...] (178).

Effectivement, les scènes de cette enfance se distinguent considérablement de celles de l'enfance passée au Liban. A Siom, le personnage connaît la rudesse de la vie des villageois et le sentiment de l'abandon par ses parents. En revanche, au Liban, le cadre de l'enfance est plus accueillant et moins brutal. Une telle enfance constitue un cadre idéal pour le passage à l'adolescence. En évoquant cette époque, le narrateur nous transmet les détails de sa personnalité qui commence à se forger. On assiste à l'émergence de l'image d'un écrivain, une image marquée par l'errance, la rêverie et la solitude. Le personnage, devenu plus indépendant, entretient un nouveau rapport avec l'espace. Il nous raconte ses promenades dans le pays, et ses aventures mêlées au danger et au désir :

J'étais à cette époque, si à l'étroit en moi-même que je marchais souvent tête baissée, et précipitamment à l'écoute du bruissement des langues dans Beyrouth (B, 29),

Le jeudi [...] je m'aventurais parfois au bout des avenues qui menaient vers l'un des trois côtés et me tenait debout, comme si j'étais venu mériter là quelque future excursion dominicale, tremblant, hébété, apeuré [...] je rêvais longuement à ces sites, au milieu des bruits de plusieurs langues (36-37).

Je pourrais me diriger comme autrefois, vers les seins magnifiques de Marie, que j'ai tenus à treize ans entre mes mains déjà sûres, avec la certitude que m'était révélé le poids du monde. (BB, 117).

Comme le montrent ces extraits, cet espace détient le souvenir de l'évolution du sujet. Il va découvrir de nouvelles sensations, son penchant pour l'observation du monde et pour la perception de la langue. Toutes ces constatations, participent à l'élaboration de sa personnalité.

Après l'enfance et l'adolescence, comme si les ouvrages mûrissaient et progressaient comme leur narrateur, *La Confession négative* raconte le souvenir de l'expérience de la guerre, qui apparaît comme la preuve du passage à l'âge adulte. Dans cet ouvrage, il faut signaler un élément important : le passé paraît être déplacé. Jusque là, à chaque fois que l'auteur évoquait le souvenir du Liban, il retournait à l'enfance vécue dans ce pays dans les années soixante. Cependant, dans cet ouvrage le retour au passé est déplacé vers une époque plus récente, celle des années 75-76. Par conséquent, le Liban ne connote pas l'enfance dans cet ouvrage, mais le passage à l'âge adulte que va permettre l'expérience de la guerre. Dans cet ouvrage, Pascal Bugeaud, affirme qu'il s'agit de son premier voyage au Liban, un pays avec lequel il n'a pas de rapport antérieur, contrairement à l'auteur de l'ouvrage. Cette mise à distance du personnage peut être une façon de créer un lien plus objectif avec ce pays, dans la mesure où il devient un espace de découverte et non pas de remémoration. Ce que le personnage raconte, c'est sa propre expérience, celle d'un jeune homme qui parti en Orient pour participer à une guerre dont peu de gens se soucient. L'écriture de cet ouvrage sera un énorme travail de mémoire :

l'ouvrage écrit plusieurs années après la participation du personnage à la guerre, se construit grâce aux souvenirs de cet ancien guerrier, comme il est écrit à l'ouverture du récit. Par conséquent, le livre est octroyé en quelque sorte par le passage du temps. Ce nouveau rapport au temps permet au personnage de dévoiler son histoire et de se lancer dans cette aventure de narration et de remémoration. Tout au long du récit, Pascal se souvient des détails de son aventure au Liban, à commencer par la rencontre à Paris du jeune homme qui l'incite à s'engager dans la guerre du Liban, en passant par son arrivée dans ce pays, son errance dans les rues de la ville, les entraînements qu'il suit pour pouvoir participer à la guerre, la participation aux combats, et enfin la scène du deuil de son compagnon d'arme, à la suite de laquelle il va quitter le pays. Ces souvenirs seront traversés par d'autres plus anciens, ceux de l'enfance de Pascal passée à Siom et de ces brefs retours, une fois devenu adulte, dans cette terre. Par conséquent, cet ouvrage se présente comme un énorme chantier de mémoire. Ce que nous souhaitons souligner dans cette partie, c'est surtout l'expérience du passage à l'âge adulte que le personnage raconte à travers ses souvenirs.

3 - La mémoire collective

Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, les souvenirs racontés dans les ouvrages de Millet ne sont pas uniquement ceux d'une expérience individuelle. Une histoire commune sera élaborée en parallèle avec l'évolution de la narration, la fréquence de ces histoires communes varie d'un ouvrage à l'autre. Le narrateur, dans *Beyrouth ou la séparation*, fait parvenir à son lecteur des informations générales sur les attitudes des Libanais. Il nous raconte comment les gens vivaient à cette époque (celle de son enfance passée au Liban), et ce qui caractérisait ce pays :

On ne se promenait guère dans Beyrouth. Le flâneur de l'élégante rue Hamra ou du carrefour Bab Edriss se heurtait vite aux mille courses brèves d'hommes, d'enfants pauvres ou de jeunes domestiques [...] (B, 28).

Le Beyrouthin – surtout le fonctionnaire – ne cesse de manger ni de boire. A toute heure du jour ; des garçons apportaient dans les bureaux du café, des boissons gazeuses, des écuelles de *hommos*. (59).

De même, il raconte, tout au long de sept pages (une partie longue par rapport aux autres chapitres), l'histoire d'un personnage nommé M. K., et dont l'histoire n'a aucun rapport avec la vie du narrateur. Tout au long de cette histoire on découvre un aperçu social, économique et historique de la situation au Liban, et même des pays arabes : « la livre libanaise a résisté longtemps ; les banques n'ont cessé d'attirer les capitaux étrangers et libanais de la diaspora ; », « L'Egypte sous les règnes de Fouad et de Farouk, était pour tout Levantin intelligent et actif, eût-il même la disgrâce d'être honnête, un pays de cocagne. » (B, 63-70). On note l'histoire d'un autre personnage, cette fois plus connu dans l'histoire, il s'agit de Lady Stanhope :

Il ne reste donc rien du corps de l'étrange et belle nièce de William Pitt, qui avait achevé là son aventureuse existence, en recluse visitée par Lamartine et d'autres voyageurs illustres, et enterrée là auprès d'un jeune capitaine français de la garde napoléonienne qui avait été son amant avant de la précéder dans la tombe (CN, 92).

Outre les histoires de certains personnages connus ou pas, le narrateur évoque à plusieurs reprises des anecdotes politiques qui se sont déroulés en Orient :

[...] dans le hall quasi désert de cet hôtel où, en 1982, descendirent Ariel Sharon et ses officiers (BB, 99).

On sait que la guerre du Golf a entraîné la capitulation et l'éviction du général Aoun, privé de son seul et paradoxal soutien, Saddam Hussein. (209).

[...] de vieilles demeures [...] occupées par les Syriens qui s'en servaient de postes de combat et de garnison, d'où ils bombardaient le secteur chrétien avant de se retourner contre leurs alliés palestiniens, puis une nouvelle fois, contre les chrétiens (BC, 86).

En effet, l'histoire politique et économique du pays se mêle à l'histoire personnelle du narrateur. Les informations fournies par le narrateur n'ont pas pour but de dresser une étude sociale ou politique de l'époque de son enfance. Loin de prendre le rôle d'un sociologue, Millet semble mêler par le biais de ces informations l'histoire collective à l'histoire individuelle. Il va de temps en temps casser la hantise de son histoire personnelle par quelques informations plus générales. Ce processus rend l'image du souvenir plus complète. L'individuel s'enrichit du cadre social qui l'entoure. En effet, le sujet apparaît plus intégré dans son entourage. Millet s'identifie assez fortement à l'histoire du Liban, aux enjeux politiques et surtout religieux qui le traversent. La mémoire collective des Libanais devient aussi un peu la sienne. La dimension de la mémoire historique constitue une partie intégrante de la mémoire personnelle de notre auteur.

4 - La mémoire mythique

Cependant, il existe une autre dimension du Temps, la dimension mythique qui revient à plusieurs reprises dans les livres de Millet. Avant de développer le mythe fondateur de son œuvre, il nous faut rappeler le rapport entre le mythe et la critique littéraire. Signalons d'abord que le mythe est une des premières manifestations de ce besoin d'expliquer le monde qui habitait l'homme dès son origine. Plusieurs mouvements

littéraires se sont inspirés de la mythologie : on pense particulièrement à la Renaissance et au Parnasse. La recherche sur les mythes dans la deuxième moitié du vingtième siècle doit beaucoup aux travaux de Mircea Eliade et de Claude Lévi-Strauss. Mais c'est Pierre Albouy¹⁷⁸, puis Philippe Sellier qui développeront une recherche à la frontière entre la littérature et le mythe. Dans l'article « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? » publié en 1984, celui-ci définit le mythe littéraire à partir de six éléments fondamentaux qui caractérisent le mythe ethno-religieux. Seuls les trois derniers sont typiques du mythe littéraire. Les six caractéristiques sont les suivantes :

1. Le mythe est un récit fondateur. Il explique l'origine d'un groupe social et le sens de ses rituels.
2. Le mythe est tenu pour vrai. Sa vérité est universelle et atemporelle.
3. Le mythe est une création anonyme et collective, transmise oralement au fil des générations.
4. Le mythe montre la pureté et la force des oppositions structurales. Tout est chargé de sens.
5. Le mythe suit la logique de l'imaginaire.
6. Le mythe a une fonction socio-religieuse. Il intègre le groupe social auquel il propose des normes et règles. En d'autres termes, il définit la fonction de l'homme dans l'univers.

En considérant uniquement les trois derniers éléments, on peut conclure que le texte littéraire est apparenté au mythe, en particulier par sa saturation symbolique.

Dans *Mythocritique. Théories et parcours*, Pierre Brunel, qui a également dirigé plusieurs dictionnaires de mythes (*Mythes littéraires*, *Mythes féminins*, *Mythes d'aujourd'hui*), évoque la dimension temporelle du mythe

¹⁷⁸ Pierre ALBOUY, *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Armand Colin, 1969.

en reprenant la définition de Mircea Eliade : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des “commencements” »¹⁷⁹. Cette dimension du mythe rejoint la pensée de Millet qui souhaite atteindre ce temps des commencements. Le mythe est donc un moyen pour atteindre ce but. Les travaux de Pierre Brunel inspireront d'autres chercheurs, notamment André Siganos. Il parle de l'archaïque dans *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque* et l'explore dans certaines œuvres contemporaines¹⁸⁰. L'« effet archaïque » tiendrait à un certain nombre de « traits d'écriture et de représentations »¹⁸¹ présents dans les ouvrages de Richard Millet. Siganos évoque les traits suivants : *rétrospectif, régressif, excessif, affectif, spirale, répétitif, oralisant*. Il est question surtout d'une forte présence du souvenir, d'une attraction des personnages vers le passé et particulièrement vers leur enfance – vers le « natal ». Contemplant cette vie éphémère, le personnage tourne le dos au présent et s'investit dans le passé, un passé qui est du reste soumis à une mémoire douteuse. Par conséquent, ce qui intéresse les personnages, ce n'est plus l'aspect mémoriel du passé, mais l'aspiration à remonter le temps vers sa source, à atteindre une dimension primitive, celle du hors-temps.

La particularité des espaces qui constituent le monde narratif de Millet réside dans leur dimension surnaturelle. Ce sont toujours des villes maudites, des paysages grandioses, ou des ruelles hantées par une histoire quelconque :

Cités certes incomparables, également mythiques, mais qui, à murmurer leurs noms, rassemblent, en un lent tournoiement, des feuilles d'acanthé, des forêts automnales, des plages brumeuses, des falaises marines, de violentes légendes, des statues médiévales, des crépuscules de dieux, de héros, d'hommes sans noms. (B, 24)

¹⁷⁹ Pierre BRUNEL, *Mythocritique. Théories et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 59.

¹⁸⁰ André SIGANOS, *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*, PUF, Paris, 1999.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 5.

Ces allusions ainsi que quelques propos du narrateur soulignent un aspect mythique qui viendra encore renforcer l'identité temporelle de la terre : « Terre si remuée par l'histoire et les mythes que l'accord du nom et du paysage me suffit » (OD, 118). L'auteur enrichit cet espace par la présence de personnages, d'histoires et de constructions mythiques. Loin de se limiter à l'instant même de la narration, il refuse également de se limiter à l'évocation des simples éléments présents. Les ouvrages se trouveront transformés en une machine temporelle qui nous permet de remonter vers les siècles révolus. Si on peut parler d'un mythe dans ces ouvrages, ce sera celui du « temps revenant », dans la mesure où cette attitude semble être omniprésente dans tous les écrits de Millet. Notre auteur lui a tellement donné de place et d'importance dans son œuvre qu'elle est devenue mythique. Les éléments appartenant à un passé lointain se manifestent et créent un lien avec le présent de différentes manières.

Dès le premier roman de Millet, le personnage Marc apparaît comme une figure du passé qui revient dans le monde présent du narrateur : « Dès qu'il apparut dans la rue en pente [...] je le reconnus [...] comme autrefois, sur ce visage d'adolescent vieilli, je finissais par ne plus voir que les marques d'une immense fatigue. » (ICSM, 11). Notons que c'est sur cette scène que l'œuvre de Millet s'ouvre, c'est le premier paragraphe de son premier roman. Par conséquent, l'image du retour du passé a inauguré son travail d'écriture, ce qui prouve l'importance attribuée à ce thème. Quant à la dimension mythique, on la trouve dans la figure christique incarnée par ce personnage. Si Marc connote le passé, il s'agit d'un passé bien plus lointain que celui de l'enfance des personnages. Sa figure christique s'élabore tout au long du roman par le biais de souffrances exceptionnelles, qui le conduisent à une mort sacralisée. Cette figure sera étayée par le personnage de Marie qui prend à plusieurs reprises le rôle de la mère de Marc, ce qui renvoie à la figure maternelle de la vierge Marie. On note une autre occurrence de la figure de la vierge Marie, cette fois dans *Beyrouth ou la séparation*. Il s'agit du chapitre intitulé « Un miracle », dans lequel le narrateur raconte le souvenir de la visite d' « une grotte de la montagne,

aux environs de Tyr » où « la vierge Marie était apparue à une pauvre fillette » (B, 40). En effet, cette terre paraît en relation très étroite avec la tradition chrétienne, au point d'accueillir les apparitions des saints et des figures mythiques.

Dans les textes autobiographiques, la mythologie ressurgit grâce à des éléments historiques rencontrés dans ce pays, aux monuments et aux espaces visités. Les temples, les sarcophages et les tombeaux réapparaîtront souvent durant les séjours au Liban. Ces éléments marquent profondément l'image de ce pays, qui semble garder dans ses entrailles les empreintes du temps. Dans *Beyrouth ou la séparation*, le narrateur raconte sa découverte des trois côtés du Liban : celui de Tyr, celui de Damas et celui de Byblos. En parlant du côté nord, il évoque « le tombeau d'Henriette Renan, à Amchitt [...] où un monastère renferme, parfaitement conservées dans des cercueils de verre, des dépouilles de patriarches » (B, 36). De même, en se souvenant de sa découverte de Beyrouth, il évoque « le musée archéologique » où il allait admirer « ses collections de statuettes funéraires phéniciennes en bronze recouvert de feuilles d'or » (72). Dans ce pays, il visitera aussi les temples de la Békaa et même « les rares vestiges de l'ancienne Béryte (quelques colonnes dégagées au fond d'une fosse sombre) » (81). En se souvenant de son enfance au Liban, le narrateur suscite tous ces endroits qui gardent le passé enseveli dans des temples, dans une tentative de les comparer à son enfance qui elle fut gardée par sa mémoire et par ses écrits, comme on le verra plus tard. Dans cet ouvrage, on note aussi des figures mythologiques, comme celle d'Adonis, l'amant d'Aphrodite selon la mythologie grecque, qui donna son nom au fleuve Adonis qui part de la grotte Afqa. Un autre fleuve apporte une allusion mythologique, il s'agit du fleuve Nahr el-Kalb, qui doit son nom au chien Lycus, attribué à la période phénicienne.

Dans *Un Balcon à Beyrouth*, on note moins de rapprochement avec les temps lointains. Cette fois, la ville appartient à un registre plus concret, dans la mesure où elle est là, sous les yeux de son observateur. *L'Orient désert* ranimera la dimension de l'antique dans les ouvrages de Millet. Cet

ouvrage, qui s'annonce comme étant « un voyage vers les sources », montre sa prédilection pour ces temps anciens qui apparaissent comme le but même du voyage. Dès le début du livre, le narrateur décrit sa situation antérieure au voyage en Orient, dans le but de mettre en exergue la dégradation de son état : « En Occident je suis condamné au récit, à la mémoire, à la mortification : c'est ma faiblesse d'homme [...] » (OD, 12), « Pourquoi ne pas avouer tout de suite dans quelles ténèbres je vis, dans quelle nuit je chemine [...] » (16). Nous l'avons bien compris, Millet vit la situation actuelle de l'être humain, surtout en Occident, comme une déception. Par conséquent, cette déchéance, ainsi qu'une rupture amoureuse douloureuse, vont apparaître en quelque sorte comme le moteur de ce voyage ; insatisfait de son état actuel, le narrateur part à la recherche d'autres terres qui pourront redonner sens à sa vie. « Je suis ici [en Orient] pour oublier le français contemporain » affirme-t-il, dans une tentative d'échapper à cette modernité qui ne fait que rétrécir l'espace humain. Face à cette barrière, le personnage se livre à un voyage dans un temps lointain qui abolit toute limite. Sa direction sera le nord, ce qui va lui permettre de « remonter » dans le temps, dans une tentative de réconcilier l'espace et le temps. De plus, il se dirige vers la ville d'Alep, dont le choix ne paraît pas dénué de sens, dans la mesure où c'est une des plus anciennes villes au monde. Elle existe déjà à l'époque paléo-babylonienne (2004-1595 av. J.-C.), sous le nom de Halab. Des tablettes mentionnent même un centre urbain datant de 5000 ans.

En effet, le narrateur aspire à un temps qui le dépasse : « Le plus loin possible de l'enfance, soit encore tout près de l'origine, dans ce frémissement du temps où je n'existe pas encore. » (OD, 85). Cette phrase peut être considérée comme la clé même de la pensée de Millet, qui cherche son enfance pour pouvoir la dépasser et pour atteindre un temps bien plus antérieur à sa naissance, celui de l'origine du monde. C'est pourquoi dans son voyage il va chercher à se dépouiller de sa propre identité : « Je dois avancer, m'éloigner de moi, s'il se peut » affirme-t-il pour évoquer ce mouvement d'épuration qui accompagne sa marche. Plus

il avance, plus il atteint une dimension plus universelle et par conséquent quitte son propre moi.

Arrivé aux frontières entre la Syrie et le Liban, le narrateur pense au paganisme, et précisément « à la pierre noire de l'ancienne Emèse, marquée de signes virils et féminins » et « à Héliogabale, l'empereur taré » (OD, 115-117). Il évoque de même une chapelle souterraine qui abrite des peintures du V^e siècle, une époque qu'il considère comme la destination de son voyage : « C'est pourtant vers cette époque, ces premiers siècles de la chrétienté que je vais », affirme-t-il. Encore une fois, il souhaite atteindre les débuts et les origines, que se soit ceux d'une religion ou d'une civilisation. Dans cette marche, le personnage découvre son appartenance à des lieux et à des temps autres que le simple présent déchu, il croise sur son chemin les ruines d'autres civilisations et d'autres époques. Ces ruines lui permettent de s'approprier l'histoire d'une époque glorieuse, dont les traces ont subsisté jusqu'à nos jours. Il se veut un petit « enfant toujours en chemin, dans la nuit des songes, vers les ruines de Cyrrhus, capitale de l'ancienne Cyrrestique, dont Théodoret de Cyr, biographe de saint Siméon, fut l'évêque » (154). De plus, de « là-haut, sur ces remparts ruinés et cernés par le vent », il va pouvoir regarder la Cilicie et le Kurdistan, manière d'affirmer l'absence de limites spatio-temporelles dans ce voyage. Les ruines se succèdent au cours de cette marche, il arpente à pied « les ruines de Serdjila, de Babila, de Dana, de Djéradé » (OD, 195). A la fin de l'ouvrage, ces ruines vont atteindre une dimension hyperbolique, comme le laisse penser cette phrase : « Des ruines encore et partout, en ce dernier matin : églises, basiliques, tombeaux, hôtelleries, portiques, maisons, pyramides, à flanc de coteau, sur des éminences, dans des vallons. » (217). Effectivement, vers la fin du livre, les ruines comblent l'espace, pour arriver à la dernière page qui sera occupée par une ancienne statue : « Kourotraphos de Megara Hyblaea, Syracuse. ». Une statue qui représente une mère allaitant deux nourrissons, dans une tentative de représenter le temps originel à travers la figure maternelle qui donne la vie et nourrit ses enfants de son propre corps.

Revenons à l'ouvrage de Siganos sur l'écriture de l'archaïque, dans lequel il évoque la figure la plus signifiante dans ce type d'écriture, celle du labyrinthe. En effet, elle participe à ce que l'auteur appelle « l'imagination mythifiante », qui s'effectue surtout autour d'« images matricielles ». L'image du labyrinthe, grâce à son caractère « polymorphe, cachée sous l'apparence d'un palais, d'une forêt, et même d'une montagne »¹⁸², présente un grand intérêt critique. Pour pouvoir l'identifier dans un texte littéraire, il est nécessaire de s'appuyer sur quelques uns de ses traits fondamentaux. Le premier est « la pénétration dans un espace conjectural égarant »¹⁸³, c'est-à-dire un espace d'incertitude. Le deuxième est le « cheminement difficile vers un centre chargé de sens, sinon du Sens »¹⁸⁴. Et finalement sa « nature apparemment digestive, utérine, sinon monstrueuse »¹⁸⁵. D'après ces caractéristiques, on peut distinguer le caractère ambigu du labyrinthe. Tandis que la nature digestive suppose la destruction, la nature utérine évoque la création dans le sens où elle devient le lieu de l'initiation : il s'agit du lieu de la renaissance symbolique du personnage. Ajoutons que le mythe du labyrinthe peut être traité dans une double perspective : *minotaurienne* et *dédaléenne*. Dans une perspective minotaurienne, le personnage voit le labyrinthe de l'intérieur, négligeant presque le monde extérieur. Il lui est impossible de franchir les limites du labyrinthe. Enfermé, le personnage n'est même pas conscient de sa claustration. Il est pris dans un mouvement circulaire et répétitif, dont la seule échappatoire paraît être la mort : Minotaure doit mourir pour pouvoir franchir (transcender) les frontières du labyrinthe. Quant à la perception dédaléenne, le personnage observe le labyrinthe de l'extérieur. Par conséquent, il entretient un rapport plus distant avec ce dernier, perçu comme un objet et non pas comme un monde. Dédale est le créateur du labyrinthe, donc c'est celui qui le connaît le mieux. Cette distanciation

¹⁸² André SIGANOS, *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*, op., cit., p. 44.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 43

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ *Idem.*

permet de saisir le labyrinthe objectivement, de cerner les frontières entre l'intérieur chaotique du labyrinthe et le reste de l'univers. A ces deux perspectives vient s'ajouter une troisième, celle de Thésée (que Siganos n'évoque pas). Cette perspective et son expérience nous semblent être très intéressantes, surtout par rapport à l'image labyrinthique présente dans les ouvrages de Millet. Pour Thésée, le Labyrinthe n'est ni une prison, ni un objet à construire, mais un défi. C'est un obstacle à affronter, dans le cadre de ce parcours initiatique qui va permettre au personnage de se transformer en un « héros ».

Après avoir présenté les traits essentiels du mythe du labyrinthe, et les processus qui en dérivent, nous examinerons de plus près leurs manifestations dans les ouvrages de notre corpus. En effet, dès les premiers ouvrages de Millet, on peut identifier la présence du mythe du labyrinthe. On rencontre souvent des personnages qui errent dans un espace limité à la recherche d'un sens ou d'un idéal perdu. L'introduction du personnage dans un espace égarant, dans lequel il va connaître un cheminement initiatique, est une attitude omniprésente dans les ouvrages de Millet. A commencer par l'image de personnages errant dans des ruelles ou dans des espaces étroits : « Nous roulons dans les rues obscures » (BB, 99), « Errant dans Ras-Beyrouth, ce soir » (172), « J'ai erré dans Paris, en quête d'un récit » (OD, 25), « J'étais de ceux qui errent pendant des heures dans une ville » (CN, 23). L'espace ne cesse d'entraîner son habitant dans un tourbillon, dans une atmosphère d'errance. On peut en déduire que dans les ouvrages évoqués jusque là, se manifestent les deux premières caractéristiques du mythe du labyrinthe : introduction dans un espace égarant et difficulté du cheminement jusqu'à un centre qui détient un Sens.

Reste le troisième et dernier trait, la dimension monstrueuse de cet espace. En effet, cette caractéristique n'apparaît pas clairement dans les premiers ouvrages autobiographiques de la partie libanaise. On assiste plutôt à la description d'un espace accueillant et chaleureux. Cependant, cet espace peut être considéré comme « digestif » dans la mesure où il

exerce une force d'aimantation sur les personnages pour les ramener vers le passé. Ils sont happés par la dimension régressive de cet univers. Ce n'est qu'avec la parution de *La Confession négative* que l'espace assume sa monstruosité. On pense à toutes ces scènes de mise à mort, ou de maltraitance, qui transforment le pays en un espace violent et agressif.

Le mythe du labyrinthe surgit aussi explicitement dans *Brumes de Cimmérie*. Dans ce récit, deux scènes reproduisent ce mythe dans des circonstances différentes. Notons que les deux scènes seront en rapport avec la quête des parents (dans la première, c'est en rapport avec la mère morte quelques mois auparavant, dans la deuxième avec le chantier d'un père absent dans le récit ainsi que dans la vie).

La première scène se déroule à l'hôtel Shangri-La au Laqlouq. Lors d'un des retours du narrateur au Liban, en avril 1997, il va revisiter l'hôtel où avec sa mère et son frère ils ont passé les vacances de Pâques en 1962 ou 1963. On sait que l'écriture de cette scène aura lieu quelque temps après la perte de la mère : « Ma mère est morte il y a quelques mois » (BC, 37). Par conséquent, le parcours du narrateur se situe dans cette tentative de retrouver une scène qu'il a vécue dans son enfance, une scène perdue mais chargée d'un certain sens : « C'est pourtant cette ombre que je viens scruter » (*id.*). Le narrateur nous apprend que cette scène du passé, comparée à une ombre, est l'objet de sa recherche, c'est ce qu'il vient scruter dans cet espace sombre. On peut rapprocher cette quête de la deuxième caractéristique du mythe du labyrinthe, celle du « cheminement difficile vers un centre chargé de sens ». Mais avant d'arriver à ce cheminement, il est intéressant d'évoquer la première caractéristique du mythe, celle de l'introduction du personnage dans un espace étroit. En effet, dès son arrivée à l'hôtel, le narrateur est pris dans un espace sombre et étroit : « Il est ouvert mais désert ; je fais quelques pas dans la pénombre de l'entrée [...] marchant sur le tapis de couleur sombre qui court dans le couloir où donnent les chambres [...] » (36-37). En effet, le narrateur arpente les couloirs sombres de cet espace délaissé, pour atteindre la porte de la chambre dans laquelle il a vécu un moment

heureux avec sa mère : « pendant cette semaine de vacances [...] quinze jours au cours desquels j'ai été extraordinairement heureux d'être seul avec elle. » (38). Cependant, il ne va pas franchir le seuil de cette porte, et la chambre restera fermée sur ces moments précieux auxquels on ne doit pas toucher. Ces moments nous rappellent les tombes des dieux pharaoniques qui menaçaient de malédiction les personnes qui perturbaient leur sommeil (cette idée apparaît dans *Brumes de Cimmérie* quand le narrateur passe un moment dans le sarcophage d'un roi). En effet, le narrateur ne perturbe pas le « sommeil » de sa mère, de même il n'affronte pas l'enfant qu'il a été, pour éviter de sombrer « dans l'obscurité du temps » (*id.*). Son cheminement s'arrête devant cette porte, et s'il a pu retrouver quelques choses grâce à cette expérience, ça sera la présence de sa mère en Dieu et en lui : « à présent que ma mère existe en Dieu, se trouve en moi bien plus qu'à l'hôtel Shangri-La » (39). Grâce à cette épreuve, le narrateur pourra dépasser les contraintes du temps, portant sa mère en lui : « [...] je porte en moi ma mère désormais, sa mort signifiait que le fils l'enfante infiniment en sa mémoire [...] » (38). Le temps linéaire est remplacé par celui de l'amour où l'enfant protège sa mère dans cette dimension de « l'intemporel, qui est l'autre nom de l'amour » (39).

La deuxième scène qui évoque le mythe du labyrinthe est celle qui clôture l'ouvrage *Brume de Cimmérie*, avec toute cette symbolique de l'aboutissement. Notons que l'espace visité est placé sous le signe de l'interdit. Pour visiter Jezzine, le narrateur attend un laissez-passer qui n'arrivera que vers la fin de l'ouvrage. Arrivé à Jezzine, il se dirige vers l'ancien chantier de son père qui lui aussi apparaît difficilement accessible. Pour arriver au chantier, le narrateur et son chauffeur entreprennent un cheminement labyrinthique : « [...] nous descendions par une route en lacet, ayant contourné un imposant caveau de famille en forme de temple romain et à toit de tuile, traversant un hameau, roulant prudemment parmi les oliviers et des arbres fruitiers [...] » (BC, 132). En effet, ce chemin prépare la descente du narrateur vers les galeries du chantier, un espace qui évoque la descente dans les ténèbres, comme le montreront les indices

suivants. D'abord, la récurrence du verbe *descendre* : « en descendant dans la vallée », « nous descendions par une route en lacet », « descendant plus bas, encore ». Puis vient la présence des eaux troubles qui accentue cette ambiance ténébreuse : « Il y avait un peu d'eau et de boue au fond de ce grand conduit de structure ovale » (133). A cela s'ajoute le souvenir de l'ouvrier mort enseveli par le sable. Ces allusions rejoignent d'autres éléments plus explicites, tels que l'évocation des personnages bibliques qui connotent les ténèbres selon le mythe du labyrinthe : « Garde-toi de ta Dalila ! » lui a lancé le chauffeur, et de plus il va le mettre en garde contre le sanglier désigné par « le pauvre Minotaure » (134). Effectivement, tous ces éléments préparent le décor de cette descente dans les ténèbres que le narrateur entreprend, malgré « l'obscurité [...] et le bruit infernal » qui l'effrayait. Encore une fois, son parcours labyrinthique lui permet de dépasser les limites du temps et d'accéder à une intemporalité dans laquelle les générations se confondent au-delà du présent, du passé ou du futur : « [...] être [...] mon propre père et l'enfant de mon père, et le père de ma fille et de mon autre fille à venir » (135).

La figure du labyrinthe, dans les œuvres tournées vers l'archaïque, évoque une nature essentiellement régressive. Le personnage s'engage dans une descente (dans les entrailles de la terre, ou celles de la mort) pour retrouver ce qui est primitif. Dès *L'Invention du corps de saint Marc*, cette descente prend la forme de la mort. Tout au long du roman, Marc connaît une déchéance physique. Sa santé se dégrade, il devient de plus en plus chétif et faible. De plus il connaît une régression au stade de l'enfance, il se comporte comme un gamin auprès de ses anciens camarades, refusant de manger ou se livrant sur les genoux de Marie ou même se protégeant à leurs côtés. Cette régression atteint son comble avec la mort du personnage. En effet, cette mort est un aboutissement, elle n'est pas la fin d'une vie mais le retour au début, au commencement. Ce qui pourra expliquer l'attente de cette mort, et le fait de la concevoir comme le but même du voyage.

L'expérience de la régression participe de cette épreuve initiatique de l'enfant, dans la mesure où la régression participe de ce cycle de mort et de vie. Cette figure cyclique conditionne la conception même du temps : « un temps piétinant, une réalité qui se répète sans cesse, un monde infini de récurrences du même ou du presque même »¹⁸⁶. Le travail de mémoire dans l'œuvre de Millet, né d'un simple travail sur le souvenir d'enfance, a atteint une portée plus générale et plus universelle. La mémoire s'avère une faculté qui ignore les distances temporelles et spatiales. Nous avons vu comment, grâce à cette entreprise, l'auteur a pu atteindre des temps antérieurs et même ceux des origines. De même, la mémoire l'amène à dresser un pont entre deux entités géographiques lointaines mais qui participent simultanément à l'esquisse de son identité par leur dimension originelle, le Liban et le Limousin :

Je fais toujours l'épreuve de l'ici à partir d'une distance morale et, d'un décalage géographique et temporel qui ne cessera de m'étonner et de me faire penser que ma vie se joue sur deux portées, comme une fugue à quatre ou cinq voix, sévère et douloureuse ; je suis le fragile interprète de cette partition¹⁸⁷.

Le jeu de la mémoire sensorielle établit à plusieurs reprises des connexions entre le Liban et la Corrèze. La plus émouvante est celle d'une épicerie corrézienne surgie en plein Beyrouth :

J'entre pour acheter de l'eau dans une boutique minuscule, où deux hommes jouent avec des cartes grasses ; l'échoppe est pleine d'ombre et d'odeurs profondes de cacahuètes, de graines de tournesol, de pain arabe, de bananes, de café, d'anis, de tabac et d'autres choses encore, que je ne sais pas identifier ; je revois alors, lointaine et à jamais perdue, l'épicerie de ma grand-mère, à la Celle, en Corrèze : autre légendaire,

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 51

¹⁸⁷ Richard MILLET, *Fenêtre au crépuscule*, op., cit., p. 65

intime, celui-là, dont la révélation lente passe elle aussi par ce retour à Beyrouth. (BB, 123)

Dès lors, les deux pays se croisent et se rapprochent grâce à une mémoire vive, celle d'un homme qui se revendique comme le « fragile interprète de cette partition ». Ce rapport de la mémoire à l'espace nous renvoie à l'expression « génie du lieu » qui donne son titre, comme on le sait, à une série de livres de Michel Butor. Elle revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Millet, par exemple dans le texte intitulé « L'amour des ruines » : « Quelle mémoire prétendons-nous tirer de la fréquentation des ruines, sinon la fruition inquiète d'un génie du lieu, et l'assurance d'un redoublement de l'oubli ? »¹⁸⁸. Dans *Un Balcon à Beyrouth*, l'expression revient à propos des ruines de la demeure de Lady Stanhope, à Djoun :

Et avec cela, la possession de moi tout entier, encore enfant, par le génie du lieu, et par l'esprit de la dame de Djoun. Dès lors je vivrais entre l'encre et la nuit, les yeux ailleurs ; parmi les fantômes et les héros de romans bien plus que dans l'haleine des vivants (BB, 167).

Le mot Djoun rappelle par sa proximité avec *Djinn* en arabe – qui signifie un « génie » au sens surnaturel du terme – une ambiance de magie. Cette relation se déploie sous une autre dimension, celle de la langue, une langue qui par une sorte de grâce relie l'espace et la mémoire pour parler du « génie de la langue (comme on parle du génie d'un lieu, et justement dans la mesure où le génie du lieu se déploie dans la langue) »¹⁸⁹. Le génie du lieu, et plus tard celui de la langue, seront cette faculté de sentimentaliser l'espace pour garder ce qu'il y a de plus important en lui, son rapport à l'expérience humaine dans ce qu'elle a de fondamental.

¹⁸⁸ Richard MILLET, *Le Sentiment de la langue*, op. cit., p. 159-160.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 87.

Le projet d'écriture de Millet s'inscrit donc dans une tendance à revenir dans un temps originaire pour redire les choses et revisiter les espaces dans une perspective neuve, une perspective qui lui permettra d'atteindre un niveau plus profond et plus secret. Nous allons évoquer plus précisément à présent cette dimension du retour qui conditionne la composition même de l'œuvre de Millet.

Chapitre III

Une poétique du ressassement

« J'ai écrit il y a longtemps ceci, qui me convient toujours : " je pensais que demain reproduirait aujourd'hui, et cette monotonie même m'était poésie." »

A. Blanchard, *Entre chien et loup. Carnets*,
avril-septembre 1987, Le Dilettante, p. 29

Cette partie consacrée à l'étude du temps, un thème fondamental dans l'œuvre de Richard Millet, a évoqué l'importance de la mémoire et son rôle dans la reconstruction du temps. Ce mouvement de reconstruction nous a permis de repérer une tendance qui revient dans tous les ouvrages de notre corpus, il s'agit du ressassement. La mémoire qui reproduit des scènes révolues n'est en réalité qu'une partie d'un grand projet fondé sur ce mouvement répétitif. Le temps qui revient transporte avec lui plusieurs éléments, pour construire finalement tout un monde qui se répète et se reproduit. Notons que la création de ce système circulaire s'avère possible grâce à l'écriture.

Dans un entretien paru récemment dans la revue *Littératures*, Jean-Yves Laurichesse évoque le retour des personnages et des lieux dans les ouvrages de Millet : « On a le sentiment que, dans une sorte de spirale, tu reviens sur tes pas mais à un autre niveau. ». Une observation qui nous permettra de déceler la fonction de ce mouvement répétitif et circulaire qui dirige l'œuvre de Millet. Notre auteur va lui fournir l'explication suivante :

Ce qui m'intéresse, en effet, c'est la spirale, le mouvement par lequel les choses pourraient se voir, se dire autrement, ou encore se révéler comme neuves : s'inventer à tous les sens du mot, et remonter jusqu'à la source à l'originnaire. L'approfondissement suppose un arrière-fond non révélé, peut-être inaccessible, mais en tout cas irradiant. Je rêve d'une sorte de texte total, où tout serait dit, enfin et d'une manière neuve pour moi.¹⁹⁰

Richard Millet reprend le terme « spirale » pour expliquer la construction même de son œuvre, et par construction nous entendons tout un système sur lequel se fonde l'écriture de cet auteur. Par conséquent nous assistons à un mouvement de ressassement qui s'élabore à travers le contenu et la forme de l'œuvre de Millet. Nous présenterons d'abord les éléments qui reviennent dans les ouvrages de Millet, pour pouvoir déduire la symbolique de ce mouvement. Puis nous interrogerons la poétique même de l'écriture qui va rejoindre cette vague de retour, pour montrer finalement cette harmonie entre le fond et la forme dans l'écriture.

Dans son article intitulé « Sas (La parole en exil) »¹⁹¹, Eric Benoit définit le concept du ressassement en se référant au *Petit Robert*. Etymologiquement, ressasser signifie faire repasser par le sas, c'est-à-dire

¹⁹⁰ Entretien avec Richard Millet, réalisé avec Jean-Yves Laurichesse par courrier électronique à l'automne 2010, « Comme une tentative pour aller au plus noir... », *Littératures*, n°63, Presses Universitaires du Mirail, p. 159.

¹⁹¹ Eric BENOIT, « Sas (la parole en exil) », in Eric BENOIT, Michel BRAUD, Jean-Pierre MOUSSARON, Isabelle POULIN, Dominique RABATET (dir.), *Modernités 15, Ecritures du ressassement*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.

par le tamis, par le blutoir, par le crible, une matière ou une farine ou un liquide pour les filtrer. Sas vient de setacium, ou seta (la soie) : pièce de tissu (crin, soie, voile) montée sur un cadre de bois, servant à filtrer diverses matières¹⁹². Par extension, ressasser sera : « faire repasser par le sas ou le tamis de l'esprit, de la parole, du texte, pour retenir des éléments toujours plus fins, jusqu'à l'infinitésimal, jusqu'au mot qui serait le *fin* mot. Processus inachevable, tension asymptotique vers l'inattingible indicible que le dire s'efforce de rejoindre comme le point central d'une spirale (mais par la dilatation de la parole). »¹⁹³.

Cette image nous renvoie à l'ouvrage de Beckett, *L'Innommable* : « Je m'étais probablement empêtré dans une sorte de spirale renversée, je veux dire dont les boucles, au lieu de prendre de plus en plus d'ampleur, devaient aller en rétrécissant »¹⁹⁴. On retrouve de nouveau cette spirale intérieure d'un moi qui s'engage dans une quête infinie. Cette spirale atteint le langage même, qui épouse cette forme cyclique et confuse.

A - Répétitions et variations

On apprend généralement qu'il faut varier le style de ce que l'on écrit : si un élément se répète, il ne doit pas, en principe, entraîner une répétition dans le discours, sous peine d'être accusé de paraphrase, de redondance, ou de répétition. Autant de fautes qui sont sévèrement critiquées dans le langage écrit¹⁹⁵. Cependant, il n'en va pas de même en littérature où la répétition possède certaines vertus : elle permet de mieux mettre en valeur les variations, notamment les changements de point de vue.

La répétition est une notion construite par l'esprit : le sujet doit reconnaître dans des éléments différents un caractère semblable qui lui

¹⁹² D'après *Le Petit Robert*, 1972.

¹⁹³ « Sas (la parole en exil) », art. cit., p. 23.

¹⁹⁴ Samuel BECKETT, *L'Innommable*, Minuit, 1953, p. 49-50.

¹⁹⁵ Voir Madeleine FREDERIC, *La Répétition, étude rhétorique et linguistique*, Tübingen, M. Niemeyer, 1985, notamment le chapitre 1 : « Bref aperçu de la fortune de la répétition au cours du temps ».

permet de dire qu'il y a répétition mais en aucun cas similitude. La répétition est une notion qui s'inscrit dans le temps et dans l'espace. Le paradoxe de la répétition réside précisément dans le fait qu'on ne peut pas la définir uniquement par la ressemblance des choses distinctes, il faut forcément prendre en considération la notion de variation qui fait que la répétition n'est pas identité. « La répétition », selon la définition de Gilles Deleuze, « se dit d'éléments qui sont réellement distincts, et qui, pourtant, ont strictement le même concept »¹⁹⁶. Cette dualité répétition/variation se retrouvera dans toutes les récritures.

Dans les ouvrages de notre corpus, la répétition se manifeste à deux niveaux. D'abord, les éléments se reproduisent à l'intérieur d'un même ouvrage, puis ils reviennent au niveau de l'ensemble de l'œuvre. On peut parler de deux systèmes : microcosme et macrocosme. Dans le microcosme, on repère des éléments qui réapparaissent à plusieurs reprises dans le même livre. L'auteur s'attarde sur les mêmes lieux ou les mêmes objets. Tous ces éléments vont à leur tour revenir dans les autres ouvrages pour participer à l'élaboration de ce système circulaire, mais à un niveau plus global, celui du macrocosme. Cette observation met en exergue le lien entre les ouvrages de notre corpus, qui constituent ensemble - malgré la particularité de chacun -, une entité complète, un cosmos à part entière.

Reste à signaler une deuxième distinction. Dans les ouvrages de notre corpus, nous pouvons classer les éléments qui reviennent dans des catégories bien précises : les lieux, les personnages, les objets, les situations, etc. Les ouvrages de Millet apprennent à leur lecteur à se familiariser avec cet univers fictif. Au fur et à mesure du développement de l'écriture, ce monde va devenir plus précis et plus défini. Nous allons tenter de relever et de classer ces répétitions en parcourant l'ensemble de notre corpus, sachant que, comme nous l'avons déjà signalé, le retour d'un même élément apparaît à l'intérieur du même livre ainsi qu'à travers différents ouvrages.

¹⁹⁶ Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1972, p. 12.

Il est clair que la répétition relève chez Millet d'une certaine hantise, comme le laisse penser cette réflexion :

Chacun est habité par des noms, des mots, des figures qu'il ressasse, remue, et dont il ne sait souvent que faire. Ce serait une des tâches, modestes et audacieuse, de l'écrivain que de rendre cela légendaire, de faire accéder cela à un autre jour, de le rendre autrement visible en un territoire¹⁹⁷.

Millet construit son texte à partir d'un ensemble d'éléments qui l'« habitent » et font corps avec lui. Le travail de l'écriture procède à la transformation de ce monde répétitif et commun en une légende, en une dimension supérieure. Voyons comment notre écrivain a pu élaborer son Liban légendaire en se servant de ces « mots » et de ces « figures » revenant.

1 - Lieux

Nous nous intéressons à la partie libanaise de l'œuvre de Millet, par conséquent l'espace reste un élément essentiel dans notre étude. Dans cette perspective, nous présenterons dans un premier temps les récurrences des lieux qui ont marqué visiblement la mémoire de Millet. Tout au long des ouvrages qui racontent une aventure libanaise (réelle ou fictive), le lecteur est pris dans une vague de noms de lieux. Millet habitue rapidement son lecteur à des rues, à des régions et à des constructions qui vont devenir une partie intégrante de son monde littéraire. Toutefois, le retour des lieux – et des autres éléments – est loin de rendre l'œuvre monotone. D'ailleurs, Evelyne Thoizet évoque dans son article

¹⁹⁷ Richard MILLET, *Le Sentiment de la langue*, op. cit., p. 264.

« Répétitions et variations dans *Ma Vie parmi les ombres* » l'impossibilité de reproduire à l'identique un élément du passé :

Aucun évènement, aucune figure, aucun espace, aucun motif du passé ne peut se répéter à l'identique : telle est la certitude à laquelle Pascal Bugeaud est confronté en tant que personnage de sa propre histoire. Telle est aussi l'impossibilité à laquelle se heurte le narrateur quand il croit pouvoir répéter à l'identique, dans le présent de sa narration, un personnage, un lieu ou un motif du passé.¹⁹⁸

Dès lors, E. Thoizet nous invite à avoir une nouvelle approche des éléments qui reviennent dans les ouvrages de Millet, pour déceler une autre fonction que celle de la simple répétition.

Parmi les lieux qui reviennent, nous mentionnerons d'abord les régions évoquées dans les ouvrages de notre corpus, qui résument les différentes parties du Liban : la capitale « Beyrouth » et sa division entre l'Est et l'Ouest ; le sud : « Saïda » « Jezzine » ; le nord : « Byblos » « Laqlouq » « Afqa » ; le centre « Baalbeck » « Bhamdoun » ; la montagne : « Sannine » « Mont-Liban » ; et la côte libanaise : « Khaldé » « Jounieh ». Ces régions reviennent systématiquement ou presque dans tous les ouvrages de Millet et selon une fréquence frappante. A chaque fois que l'auteur raconte un souvenir ou une histoire, il signale d'abord la région dans laquelle l'évènement se déroule. De même, lors de son déplacement dans le pays, il précise régulièrement où il se trouve. La répétition des noms de certains endroits les rend de plus en plus familiers au lecteur. En lisant Millet, on se construit une image plutôt nette des différents villes du Liban : de Beyrouth (une ville qui a du charme malgré ses conflits), de Jounieh (ce port transformé en une ville de nuit très vive), de Baalbeck (et ses temples romains), etc. En suivant les ouvrages de Millet, le lecteur arrive facilement à tracer les traits généraux des régions de ce pays, d'autant que chaque

¹⁹⁸ Evelyne THOIZET, « Répétitions et variations dans *Ma Vie parmi les ombres* », in *Richard Millet, Roman 20-50*, n° 53, Septentrion, juin 2012, p 92-93.

région revient à plusieurs reprises et sous différents angles. En effet, Millet évoque à plusieurs reprises la même région, mais à chaque fois il lui confie un évènement différent. Prenons l'exemple de Baalbeck, qui apparaît dans *L'Invention du corps de saint Marc* comme un espace de fugue du personnage principal. Marc disparaîtra pour quelques jours avant que le narrateur ne le retrouve à Baalbeck dans une petite chambre d'hôtel. Plus tard, dans *Beyrouth ou la séparation*, cette ville apparaît dans sa dimension historique grâce à ses temples majestueux : « comme devant les temples de Baalbeck, un peu plus près des dieux » (B, 50).

Après les régions, Millet nous entraîne dans un espace plus restreint, celui des quartiers de Beyrouth. On remarque que l'auteur évoque à plusieurs reprises des rues bien particulières : quartier Badaro, rue Hamra, rue de Damas et place Sassine. Si ces quartiers apparaissent régulièrement dans les ouvrages de Millet, c'est justement parce que chacun d'entre eux porte en lui une signification singulière. Rue Badaro, c'est le quartier dans lequel il a vécu avec sa famille lors de sa première visite au Liban, et par conséquent c'est un espace enrichi par les souvenirs de l'enfant qu'il fut : « La rue Badaro est une forêt enchantée ; chaque pas y suscite quelque chose d'enfoui, qui n'a de prises qu'à mes yeux étonnés et reconnaissants » (BB, 114). L'auteur ressuscite cet espace enchanté tout au long de ses récits, dans l'espoir de faire remonter à la surface de sa mémoire ce « quelque chose d'enfoui » avec lequel il entretient un rapport très personnel. Dans *Beyrouth ou la séparation*, l'auteur signale que les dernières années ils habitèrent « dans le quartier de Badaro, au cœur d'un bois de pins » (B, 30), qui apparaît à plusieurs reprises dans *Un balcon à Beyrouth* : « Dans le lointain un demi-cylindre blanc, allongé : une église dans Badaro datant des années cinquante, qu'il me semble connaître mais que je ne puis encore nommer » (BB, 106), « [...] j'ai refait avec A., depuis les casernes de Badaro, tout le trajet par la rue de Damas » (195). Puis il y revient dans *Brumes de Cimmérie* : « A ma mère, je pensai déjà, en avril 1997, dans ce quartier de Badaro où j'ai passé mon enfance » (BC, 15), « Il pleuvait sur le quartier de Badaro, ce jour-là, et la pluie à Beyrouth a

toujours réveillé en moi une mémoire profonde » (17). Dans *L'Orient désert*, la rue de Badaro revient et avec elle toute la charge du passé qui habite cette rue : « Sur la colline d'Achrafiyé non loin du quartier Badaro, tout à la fois homme mûr et enfant, le temps devenu non pas lieu ni absence mais une sorte de chant. » (OD, 68). La rue revient selon une fréquence considérable, mais à chaque reprise elle se dote d'une nouvelle histoire et s'enrichit d'un nouveau cadre.

Cette technique est valable pour les autres rues. On pense par exemple à la rue Hamra, où se trouve « le premier immeuble » où le narrateur a vécu au Liban. En plus de cette particularité, la rue de Hamra possède un charme précis, elle est très représentative de la société libanaise et de sa composition conflictuelle :

Le flâneur de l'élégante rue Hamra [...] se heurtait vite aux mille courses brèves d'hommes, d'enfants pauvres, de jeunes domestiques, ou à l'immobilité d'inlassables palabreurs » (B, 28).

[...] la viande me répugnait si fort que ma mère ne m'en a plus donné que hachée ou bien sous forme de biftecks reconstituées, importées des Etats-Unis, vendus rue Hamra [...] (BC, 15).

Les récurrences de cette rue aident encore une fois à compléter l'image de ce pays. On constate aussi à travers les différents ouvrages le retour de « la rue de Damas », une rue associée à un aspect très particulier de la ville de Beyrouth : sa division. En effet, la rue de Damas représente la ligne de démarcation qui a divisé la ville de Beyrouth et par conséquent le pays, en Est et en Ouest. Dès *Beyrouth ou la séparation*, elle connote la guerre : « [...] certains assuraient avoir entendu dans la nuit le canon tonner du côté de Damas. » (56). Dans *L'Orient désert*, cette rue évoque de nouveau l'ambiance dangereuse de la guerre : « marchant le long de la rue de Damas, prudemment, pour éviter les trous et les débris [...] songeant (espérant) que j'allais être abattu par les soldats dont les fusils mitrailleurs

luisaient çà et là dans l'ombre » (OD, 40). Cependant, elle prend une autre connotation que celle de la guerre. Elle constitue en quelque sorte le cœur de la ville. C'est ce qui explique d'ailleurs le fait que durant les retours de l'auteur au Liban, il va visiter cette rue pour contempler à travers elle le vrai visage du pays : « Plus que le maigre Nahr-Beyrouth qui coule au bas d'Achrafiyé, la rue de Damas est le vrai fleuve de la ville, avec ses biefs dévastés, ses élargissements [...] son delta qui aboutit à la mer, très large par le quartier ruiné des banques et des grands magasins. » (BB, 118). Comparée à un fleuve, la rue de Damas s'avère un élément essentiel et vivant, qui rend une image concrète du pays,

Parmi les quartiers qui reviennent, on ne peut négliger la place Sassine, cet espace associé à une ambiance heureuse : « Place Sassine, au plus haut d'Achrafiyé. Frais et clair [...] je suis heureux, sur cette hauteur. Les femmes y sont belles, jeunes, souriantes. » (BB, 147). L'auteur revient sur cet espace à plusieurs reprises : « Place Sassine [...] une Bédouine épluche des branches de thym vert en tas sur ses genoux. » (221), « Mais, place Sassine ce soir, les jeunes filles sont extraordinairement belles, comme si la guerre n'avait pas eu lieu » (OD, 65), « J'ai attendu je ne savais quoi : une formation singulière de nuages, un pincement au ventre [...] le premier regard qu'une jolie femme, place Sassine [...] poserait sur moi » (OD, 73). Il est clair dès lors que l'aspect euphorique retrouvé dans cette place, est associé en grande partie à la présence de la « femme ». A chaque reprise, le narrateur évoque d'une certaine manière une pensée en rapport avec la présence féminine. Dans *La Confession négative*, c'est à côté de cette place, au restaurant Chase, que le personnage va rencontrer Roula, la femme qui va le recevoir au Liban et l'héberger chez elle : « longeant un instant la corniche du fleuve avant de monter vers la place Sassine, au cœur d'Achrafiyé, me laissant devant The Chase, le restaurant où m'attendait la personne qu'on m'avait désignée comme mon contact » (CN, 22). L'ouvrage qui raconte un retour récent de l'auteur au Liban, *Brumes de Cimmérie*, ressuscite cet espace qui fait partie intégrante de la visite de ce pays :

[...] avec la volonté d'être un Beyrouthin [...] et donc remontant vers la place Sassine, que j'ai laissée à droite pour franchir la circulation très dense [...] me laissant guider par le seul nom des rues. (BC, 56).

[...] j'ai gagné la place Sassine pour descendre vers l'hôtel Alexandre (74).

Je me suis douché, rhabillé, et je suis remonté lentement vers la place Sassine pour aller au Chase, un des rares endroits au monde où je puisse prendre un repas publiquement et seul (100).

En effet cette place est un endroit privilégié pour le narrateur, elle lui inspire une sorte de quiétude. Il y revient à plusieurs reprises pour y contempler des scènes agréables, des scènes qui prennent à chaque fois une allure différente en rapport avec le cours narratif de chaque œuvre.

Après avoir évoqué les régions et les rues dans lesquelles Millet nous entraîne tout au long de ses ouvrages, enfonçons-nous encore d'avantage dans l'espace pour souligner la récurrence de certains édifices. Dans ce cadre spatial qui ne cesse de se reproduire, le lecteur distingue des cellules plus minimes qui rejoignent ce mouvement répétitif, en particulier « le musée », le « Lycée franco-libanais » et « Notre Dame des Anges ». Millet revient, à travers ces édifices, sur trois constituants de ce pays, l'Histoire, l'éducation et la religion. Le musée de Beyrouth est visité et évoqué à plusieurs reprises par un auteur passionné par l'archéologie : « Pierres [...] qui transformaient mon fétichisme de collectionner et d'archéologue amateur en un souci plus profond... » (B, 50-51). Le musée de Beyrouth apparaît dès *Beyrouth ou la séparation*, lors de la description de la ville d'après guerre :

Le musée archéologique (pas de semaine sans que j'aie admirer ses collections de statuettes funéraires phéniciennes en bronze recouvert de feuilles d'or), situé lui aussi sur la ligne de démarcation, dresse encore,

criblé d'impacts de roquettes et de balles, son haut péristyle néo-égyptien... » (B, 72).

Cet édifice, qui représente l'Histoire du pays, porte en lui les traces de la guerre, de cette période qui constitue une partie de son identité et de son histoire récente. Dans *Un Balcon à Beyrouth* – le livre du retour de Millet au Liban après la guerre – le musée de Beyrouth est évoqué plus souvent, dans une tentative de protéger la dimension historique de ce pays. Malgré les horreurs de la guerre, l'auteur souhaite garder cette approche du Liban :

La place du Musée est, comme autrefois, embouteillée. (BB, 111).

Je me retourne vers le musée dont on commence à restaurer la façade. (113).

Nous marchons sans parler vers le musée que nous atteignons une demi-heure plus tard. (132).

Cette nuit, dans le grand terrain vague qui borde le Musée national, des grillons chantent parmi les mines. (218).

Le musée revient dans les autres ouvrages, dans *La Confession négative* : « je n'étais pas loin, à pied ou en taxi collectif, du Musée national » (CN, 75) et dans *Brumes de Cimmérie* : « je songeais [...] aux sarcophages anthropomorphes qui se trouvaient également dans la galerie souterraine du Musée national à Beyrouth » (BC, 50), « des morts de l'ancienne Phénicie, dont les sarcophages reposaient, vides, non loin de là, au Musée national » (54). Le musée est donc un élément qui revient dans tous les ouvrages de Millet, pour évoquer à travers lui la dimension historique du Liban.

Une autre dimension sera mise en exergue grâce à un autre type d'édifice, il s'agit de la dimension religieuse du pays, qui sera représentée par ses églises. Le narrateur évoque des sentiments éprouvés autrefois à l'église : « Reste que le curé de Notre-Dame-des-Anges me terrifiait

pendant ses sermons » (B, 30). De même, il décrit les églises tout simplement en tant que constructions, faisant partie du paysage libanais :

Je montre à O., sur le chemin du retour, loin au-dessus de nous, dans la montagne, Notre-Dame-du-Liban (BB, 104).

Il semble intact tout comme dans la rue suivante, l'immeuble Notre-Dame, et Notre-Dame-des-Anges, notre blanche église, où je me repose quelques instants. (114).

On arrive à Bkerké par une route qui monte dans les pins, au-dessus de Jounieh, vers Harissa où, à côté du Notre-Dame-du-Liban, on achève d'élever une audacieuse cathédrale de béton. (201).

Nous avons aperçu tout à l'heure Notre-Dame-de-la-Délivrance [...] (201).
[...] la rue Chehab qui longe l'église Notre-Dame-des-Anges. (BC, 16).

L'église apparaît aussi comme un élément de la narration de certaines scènes : « errant dans le parc des Pins et du côté de l'église Notre-Dame-des-Anges » (OD, 40), « Je suis sorti dans l'ombre [...] rebroussant chemin par la rue Badaro [...] à cause de l'église de Notre-Dame-des-Anges » (CN, 91). L'image de l'église revient, mais elle n'a pas toujours la même fonction. Elle sera évoquée comme un simple élément spatial ou comme une partie intégrante du récit. A plusieurs reprises, les personnages évoquent des églises, surtout celles qui portent le nom de la vierge « Notre-Dame », dont la présence est considérée comme protectrice pour les Libanais. En effet, la vierge reste un symbole sacré pour tous les Libanais, musulmans et chrétiens. Elle se transforme en une icône de réconciliation entre des partis opposés : « Notre-Dame veille néanmoins sur nous » (127), affirme Mme K. dans *Brumes de Cimmérie*.

Après avoir repéré les récurrences du musée et des églises dans les ouvrages de Millet, il reste à évoquer le retour considérable d'un autre édifice, le Lycée. Comme nous l'avons déjà signalé, Millet, lors de son enfance au Liban, a fréquenté plusieurs établissements scolaires : « Entre tous les établissements scolaires que j'ai fréquentés » (B, 42) affirme-il. Ces

institutions marqueront ses ouvrages et elles y apparaîtront très souvent. Nous nous attarderons particulièrement aux récurrences du lycée franco-libanais, qui représente plus qu'une simple institution scolaire, étant un exemple de la diversité religieuse et sociale au Liban :

Ce n'est qu'au lycée franco-libanais de la Mission laïque française, près de la rue de Damas, que toutes nationalités et confessions mêlées, je me sentis à mon aise parmi les catholiques, les maronites, les protestants, les Grecs orthodoxes, les Arméniens, les melkites et les musulmans [...] (B, 44).

Par conséquent, ce lycée offre à notre auteur une expérience éducative particulière, celle de la découverte de l'Autre. Cet espace lui donne à vivre une expérience humaine très riche et insolite pour un enfant français de sept ans. Le lycée franco-libanais apparaît dans tous les ouvrages qui reconstituent un souvenir ou un retour au Liban. L'auteur revisite cet espace concrètement ou à travers certains souvenirs : « Je me rappelle qu'au lycée il y avait, chaque année, la "saison" des billes, puis celle des toupies, puis celles des timbres » (B, 77), « [...] je me penche [...] vers sa très brune épouse, une jolie Syrienne de mon âge et qui a fréquenté, comme moi, le Lycée franco-libanais. » (BB, 101). Le Lycée franco-libanais est la première station devant laquelle l'auteur va s'arrêter, lors de son retour raconté dans *Un balcon à Beyrouth* : « Nous arrivons bientôt à un ensemble de bâtiments modernes, blottis dans la verdure : c'est le Lycée franco-libanais. » (108). Ce face à face avec son ancien lycée va faire renaître des scènes d'enfance dans leurs détails : « Je crois revoir les trois marches sur lesquelles j'attendais le break Ford rouge et blanc qui venait me prendre, deux fois par jour, pour me conduire au Lycée français [...] » (180) ; « J'ai renoncé à revoir le Lycée français [...] dont je possède, encore, sur la couverture jaunâtre d'un cahier, la photographie [...] » (BB, 215). L'évocation du Lycée est écartée dans *L'Orient désert*, où l'enfance a laissé place aux pensées de l'adulte. Il revient dans *La Confession négative* : « La jeune fille me parlait des études qu'elle suivait, non loin de là au Lycée

franco-libanais [...] » (CN, 94) et dans *Brumes de Cimmérie* : « Habitant Badaro, je la traversais [la place] quatre fois par jour pour me rendre au lycée franco-libanais et en revenir [...] » (BC, 54), « Je me rappelais aussi l'époque où je venais de Badaro à Achrafiyé, du côté de Sioufi, pour prendre des cours de grec ancien, qu'on n'enseignait pas au lycée franco-libanais » (113).

Millet reproduit donc dans son œuvre les éléments d'un monde complet, avec ses régions, ses rues, ses écoles, etc. L'intérêt qu'il porte à ces lieux particuliers n'est en effet qu'une tentative de reproduire le décor de l'enfance passée au Liban, de ces années qui resteront à jamais le temps du bonheur et de l'innocence : « Les dernières années nous habitâmes au sud-est, dans le quartier de Badaro, au cœur d'un bois de pins, et enfin non loin du musée, près de casernes d'écoles chrétiennes, et de la blanche et claire église Notre-Dame-des-Anges. » (B, 30). C'est justement cette ambiance des « dernières années » vécues au Liban qui sera ressuscitée par Millet. Au-delà de ces murs et de ces quartiers, l'auteur tente de faire renaître un moment vécu ou une sensation perçue.

Millet est attaché à des endroits particuliers qu'il ressuscite et fait revivre à travers ses écrits. Toutefois, ces lieux qui reviennent prennent à chaque fois une dimension particulière. Notre auteur procède à un travail de remaniement de ces espaces qui porteront à chaque reprise une histoire nouvelle et une charge affective particulière. Pour mieux saisir cette idée, revenons au texte d'E. Thoizet, qui évoque un certain esprit sans lequel l'espace ne peut pas exister : « Le lieu n'existe pas en dehors d'une conscience qui le repense, l'imagine, le rêve, en modifie la perception à chaque fois qu'elle l'évoque. »¹⁹⁹. Par conséquent, chez Millet, l'espace est loin d'être une simple forme géographique, c'est une entité qui se déploie grâce à une conscience, à une conception humaine. L'écrivain est celui qui accorde à l'espace froid et silencieux une dimension vivante, pour lui permettre de devenir « légendaire ».

¹⁹⁹ Evelyne THOIZET, « Répétitions et variations... », art. cit., p. 94.

2 - Figures

Après avoir présenté la plupart des espaces qui réapparaissent fréquemment dans l'œuvre de Millet, nous allons montrer comment d'autres éléments vont accompagner ce mouvement répétitif, en commençant par les personnages, par ces individus qui vont habiter et animer l'espace. Malgré la présence relativement rare de personnages dans les ouvrages de Millet – dans la mesure où son écriture est tournée vers l'introspection du narrateur ou d'un alter ego –, nous remarquons que les mêmes présences humaines reviennent dans la majorité des ouvrages.

Ces figures nous rappellent les catégories « adjuvants » et « opposants » qui apparaissent dans le schéma actantiel de Greimas. Elles auront un rôle favorable ou défavorable dans le déroulement du récit, et dans la quête du sujet. Nous nous attarderons sur deux figures qui reviennent systématiquement, le « chauffeur de taxi » et le « soldat syrien ». Le personnage principal entre en contact à plusieurs reprises avec eux, et ils apparaissent comme un leitmotiv dans la majorité des ouvrages.

La figure du chauffeur de taxi apparaît dès *L'Invention du corps de saint Marc*, lors de l'arrivée insolite de Marc au Liban : « Il monta dans un de ces taxis à bon marché qui ne roulent qu'avec un nombre respectable de passagers. Le chauffeur, bavard et pieux, ne se lassait pas de faire admirer à ses clients les objets de dévotion dont était décorée sa voiture. » (ICSM, 26). Ce chauffeur va le transporter à partir de la frontière syrienne jusqu'au Liban. Par conséquent, il apparaît dès la première arrivée au Liban racontée par Millet, ce qui laisse imaginer l'importance de cette figure. Dans *Un balcon à Beyrouth*, une nouvelle fois le chauffeur de taxi participe à l'arrivée du narrateur : « Dans l'avenue Khaldé [...] le chauffeur envoyé par les E. roule vite. Le chauffeur est peu loquace, sans doute intimidé. [...] Nous traversons les quartiers chiites [...] puis nous montons dans Achrafiyé, jusqu'à l'hôtel Alexandre » (BB, 95). Comme le laisse deviner cette phrase,

le chauffeur devient un partenaire dans ce voyage. Avec le narrateur, ils vont atteindre ensemble le quartier préféré de Millet au Liban, Achrafiyé, et leur arrivée va avoir « quelque chose d'hallucinant et de très doux ». De même, le personnage principal de *La Confession négative* sera transporté depuis l'aéroport par un chauffeur de taxi : « Je n'aurai pas envie de la voir, cette mer [...] aurais-je voulu dire au chauffeur de taxi qui me conduisait à Achrafiyé, au cœur du secteur chrétien, à l'est de la ville, non pas directement, par Tayyouné, mais en passant par la corniche » (CN, 16).

Jusqu'à présent, le chauffeur de taxi a contribué à l'arrivée du personnage au Liban. Dans *L'Orient désert*, il va au contraire participer au départ du personnage du Liban vers les terres syriennes : « Ma tête au moment du départ (très tôt, avec un chauffeur maronite, originaire de Zahlé, qui ne parle que l'arabe et qui m'a été fourni par un camarade d'autrefois [...]) » (OD, 82). Encore une fois, le chauffeur de taxi constitue un élément essentiel dans le déroulement du récit dans la mesure où il assure l'entrée et la sortie du Liban. En plus de ces deux mouvements, on distingue dans les ouvrages de Millet un goût de l'aventure et de la découverte. A plusieurs reprises le personnage s'engage dans un parcours pour découvrir un certain espace ou simplement pour revisiter un lieu associé au passé et particulièrement à l'enfance. Le chauffeur de taxi est souvent présent lors de ces parcours pour assurer le transport du personnage :

[...] j'ai trop rêvé de la montagne pendant vingt-sept ans pour ne pas accepter l'offre de Georges, notre chauffeur, de nous conduire dans le Chouf. » (BB, 133).

Dans le taxi qui me ramène à Achrafiyé, le chauffeur un chiite misérable portant une barbe d'une semaine et qui ne parle que l'arabe [...] (185).

J.L. roule très vite. A Jdédé, nous dépassons une 404 sans portes ni vitres, qui avance tous feux éteints. (104).

- Français ? Grand plaisir ! s'écrie en français le chauffeur de taxi en me tendant son paquet de Winston. (217).

Dans *L'Orient désert* le chauffeur accompagne le narrateur dans son voyage, même si sa présence est discrète. Dans son récit, le narrateur évoque plusieurs scènes de solitude, mais cela n'empêche pas l'apparition de quelques présences humaines dont le chauffeur de taxi. De temps à autre, ce personnage apparaît sans vraiment participer à l'histoire :

Chtaura. Le chauffeur a faim. Il n'est que neuf heures. Il achète un *manaquich* [...] (OD, 88).

Je marche un peu sur la route de Hermel. Le chauffeur s'est endormi dans la voiture. (101).

« Ebla ! » dit le chauffeur en indiquant une route, sur la gauche. (131).

Et aujourd'hui, devant les temples de Baalbek, où le chauffeur s'est arrêté vers 3 heures, pour avaler un *chich taouk*, je songe à Jésus devant le Sangédrin (98).

Dans ce voyage dans le désert et dans les ruines, le rôle du chauffeur est réduit considérablement. Même s'il accompagne le personnage principal dans son aventure, sa présence reste discrète, il n'influence pas le cours de l'histoire. On a l'impression qu'il occupe les coulisses du récit : « Le chauffeur est allé dormir dans la voiture. Je le paye pour qu'il se taise, dorme, attende sans que je me sente coupable de le vouer à l'ennui. » (OD, 158). Par conséquent la présence du chauffeur ne pourra pas perturber la solitude et la contemplation de notre voyageur. L'importance de son rôle et de sa présence va varier d'une scène à l'autre. On peut présumer que c'est un élément positif dans le déroulement du récit, cependant l'auteur ne lui accorde pas un statut bien particulier. On a l'impression qu'il ne dispose pas d'une identité précise et reste en marge de l'histoire.

Dans *Brumes de Cimmérie*, encore une fois le chauffeur accompagne le personnage principal dans une tournée à travers le pays. Lors d'un retour au Liban en 1997, le narrateur se promène dans Beyrouth puis visite les autres régions libanaises accompagné par le fameux chauffeur: « [...] louant les services d'un chauffeur que j'avais chargé de me distraire de

l'attente en me conduisant en des lieux de la montagne que j'étais heureux de revoir [...] » (BC, 22). Ce personnage va réapparaître au cours du récit :

[...] monastère de Saint-Charbel, vers lequel j'avais accepté de me dérouter pour complaire au chauffeur (BC, 28).

J'ai regagné la voiture, où le chauffeur s'était endormi, afin de poursuivre ma route [...] » (32).

Le chauffeur a bientôt été là, mais je ne voulais plus, ce jour-là, rien chercher ni attendre (76).

Toni, le chauffeur, n'entendait pas les choses de cette oreille; il avait décidé de me divertir, en y trouvant son compte (82).

Le chauffeur accompagne le narrateur au cours des différentes étapes de son voyage. Il vient en quelque sorte combler une certaine faiblesse chez le personnage principal. En effet, le chauffeur est un individu qui connaît parfaitement le chemin, contrairement au personnage qui lui vit dans une sorte de tâtonnement et de quête. Le chauffeur conduit les personnages dans leur aventure sans occuper le rôle du guide. Il reste dans les coulisses pour laisser la place la plus importante au personnage principal. Notons que le rôle le plus important attribué au chauffeur de taxi reste celui de la dernière scène dans *Brumes de Cimmérie*, lorsqu'il accompagne le narrateur vers un endroit très symbolique, le chantier de son père à Jezzine. L'arrivée de Joseph, le chauffeur, déclenche le début d'une expérience attendue depuis longtemps, le retour à Jezzine, à cette région associée à une part de vérité enfouie dans le passé : « C'est pourquoi, quand Joseph, le chauffeur, a frappé à la porte, j'ai su que je la trouverais, cette parcelle de vérité » (BC, 131). Encore une fois, le chauffeur apparaît comme un personnage doté d'un certain savoir. Sa connaissance ne se limite pas à celle des chemins, il fait preuve d'un savoir plus subtil, celui de la Bible : « Garde-toi de ta Dalila ! » m'a lancé le chauffeur qui connaissait la Bible » (BC, 133). Mais le rôle de celui-ci s'arrête à l'entrée du chantier,

laissant le personnage principal entrer tout seul dans la galerie, dans cet espace qui sera le lieu d'une osmose singulière, celle des générations.

Le personnage principal de Millet ne conduit jamais, il se déplace à priori à pied, une attitude primitive et vagabonde. S'il prend la voiture, il n'occupe jamais le siège du conducteur, il est toujours accompagné par quelqu'un (par un chauffeur dans la plus part des cas, ou par un ami). Cette attitude revient dans tous les ouvrages de notre corpus, ce qui participe à l'élaboration de l'image de l'individu guidé par quelqu'un dans sa quête. La figure du conducteur ou du guide tente d'atténuer l'égarement du personnage errant dans le désert ou dans la montagne, dans l'espoir de compenser un sentiment d'errance plus aigu, lié à la question de l'identité.

Une autre figure va faire maintes apparitions dans les ouvrages du corpus, mais sans offrir un aide ou une compassion aux personnages principaux, il s'agit du soldat syrien. L'armée syrienne s'est installée au Liban en 1975, et cette présence fut un signe du conflit opposant les différents partis libanais. Dans les œuvres de Millet, « le soldat syrien » apparaît dès le premier ouvrage évoquant le retour de l'auteur au Liban après la guerre civile. Le premier chapitre d'*Un balcon à Beyrouth* met en exergue cette figure qui paraît hostile : « Près de la sortie, un ultime Syrien, en civil, mal rasé, pistolet à la ceinture, me demande, très rogue, mon passeport et pourquoi je viens à Beyrouth » (BB, 95). Arrivé à Beyrouth, l'auteur croise en premier lieu cette figure qui annonce le nouveau statut de la ville. Le soldat syrien est une image qui augure de l'état de Beyrouth après la guerre. Pour la première fois, l'auteur associe une image désagréable à Beyrouth, comme si la guerre avait mis fin à l'idéalisation de cette ville qui n'offrait que bonheur et épanouissement à son habitant. A partir de cette apparition du soldat syrien, le lecteur est invité à s'habituer à cette présence. Les personnages croiseront à plusieurs reprises cette figure qui leur inspire méfiance et suspicion : « [...] un homme nous aborde moustachu, mal rasé [...]. Il nous demande en français ce que nous faisons à Beyrouth. Quand je lui dis que nous sommes écrivains, il est interloqué,

puis distant ; cet agent syrien ne s'attendait surtout pas à pareille réponse. » (BB, 125). Le lecteur pressent facilement l'antipathie inspirée par la présence de l'armée syrienne au Liban. Millet explique la raison de ce sentiment de répulsion dans *Un balcon à Beyrouth*. C'est surtout l'intrusion politique de la Syrie au Liban qui pousse notre auteur à se révolter contre cette présence : « Elle [la France] a laissé son honneur aux sables de l'Arabie. Ayant pris part à l'extraordinaire opération d'intoxication qui s'est montée dans le Golfe, dès 1988, elle a, comme les autres, abandonné le Liban à la Syrie en échange de la neutralité du dictateur alaouite. » (BB, 208). L'auteur éprouve une antipathie envers les soldats syriens au Liban, dans la mesure où leur présence reflète l'absence de la France sur la scène politique étrangère, et où elle met en évidence un Liban soumis à une force étrangère.

Cette image de soldat rude va subir des modifications au fil des ouvrages. Cette présence devient petit à petit plus acceptable et le narrateur l'évoque sous un angle moins hostile. On découvre une image plus humaine de ce soldat, qui monte la garde tout seul ou qui offre de l'aide aux passagers :

Nous sommes des enfants harassées [...] un peu ridicule et frêles, dans le grand vent – aussi insignifiants que le petit soldat syrien qui monte seul la garde au sommet de la côte, sur la falaise, près d'un abri de tôles et de sacs de sable (BB, 130).

Le planton syrien se lève, derrière ses sacs de sable, me tend la main, me propose la chaise sur laquelle il veillait et qui vient sûrement du bar incendié de l'hôtel. (222).

Dans *L'Orient désert*, l'identité syrienne revient mais revisitée encore une fois sous un autre angle. Dans cet ouvrage, loin de toute connotation militaire, l'auteur visite la Syrie en adoptant une attitude de pèlerin. L'image du soldat syrien est en quelque sorte voilée, le narrateur rencontre

« un jeune rabatteur à fine moustache, travaillant pour un antiquaire du souk » (OD, 133), et dont il craint qu'il ne soit un « *moukhabarat* » (policier en civil). On est loin de l'image du soldat rencontrée dans les autres ouvrages. À part cette présence inquiétante, on ne notera pas d'autre apparition de la force publique, le lecteur étant invité à découvrir l'aspect historique et mystique de la Syrie.

Brumes de Cimmérie fait réapparaître l'image du soldat syrien, à l'occasion du retour du narrateur au Liban en 1997. À cette époque, l'armée syrienne était encore présente dans ce pays. Le narrateur signale cette présence qui, comme nous l'avons déjà signalé, oscille entre une image plus ou moins hostile. Cette armée constitue un emblème guerrier menaçant :

C'est là qu'il me fallait m'arrêter, à l'extrémité d'une piste contrôlée par des soldats syriens qui campaient là, surveillant la route, près d'un canon pointé vers la mer (BC, 80-81).

[...] de vieilles demeures traditionnelles manifestement à l'abandon [...] occupées par les Syriens qui s'en servaient de postes de combat et de garnison (86).

[...]le barrage tenu par de rogues moukhabarat syriens (89).

Toutefois, ces individus assurent une certaine sécurité dans le pays en donnant des conseils aux habitants : « [...] les soldats syriens nous ayant dit, à Bhamdoun, comme l'avant-veille, que le Baïdar était praticable mais avec des chaînes aux pneus » (BC, 85).

La figure du soldat syrien occupe donc une place importante dans les ouvrages qui racontent un retour au Liban d'après-guerre. Cette présence, par opposition à celle du chauffeur de taxi développée plus haut, inspire une certaine méfiance, à part quelques exceptions où l'on en découvre un aspect plus humain. Jusque là, le Liban constituait un espace heureux pour

notre auteur et les personnages rencontrés étaient tous plaisants. Le soldat syrien met en évidence un aspect plus réaliste de ce pays. La présence d'un élément opposé rend le monde littéraire plus complet. Les adjuvants et les opposants participent simultanément à l'expérience formatrice des personnages.

3 - Objets

Dans les paragraphes précédents, nous avons noté les récurrences de certains lieux et de certains personnages dans les ouvrages de notre corpus. Passons à un niveau plus restreint pour nous intéresser au retour considérable de certains objets. Nous avons choisi d'observer particulièrement deux objets qui vont revenir dans la majorité des ouvrages, il s'agit du chapelet et des armes. Ces éléments – même s'ils appartiennent à deux univers différents – accompagnent à plusieurs reprises nos personnages dans leurs aventures. Le chapelet (symbole de spiritualité) et les armes (symbole de guerre) participent tous les deux à l'expérience libanaise qui oscille entre mysticisme et violence. Ces deux concepts apparaissent dès le premier ouvrage de Millet, *L'Invention du corps de saint Marc*, dans lequel le héros désigné par « saint Marc » participe aux combats et tue violemment en tirant « avec frénésie sur l'homme étendu au milieu de la place » : « Marc posa son arme contre le mur, me regarda et me dit avec effort qu'il tiendrait bon » (ICSM, 82). Dans *Beyrouth ou la séparation*, l'auteur signale la place importante qu'occupent les armes dans la société libanaise : « Armes de chasse et revolvers voisinaient avec de vieux fusils ottomans. Aujourd'hui la Kalachnikov et le M16 ont remplacé les fusils de chasse. » (BB, 46). De même, le premier chapitre d'*Un balcon à Beyrouth*, qui raconte le retour de l'auteur au Liban après la guerre civile, nous apprend que le soldat syrien rencontré à l'aéroport avait un pistolet à la ceinture. *La Confession négative* est traversée à plusieurs reprises par différents types d'armes : la kalachnikov,

le M16, le RPG, les mitrailleuses Douchka et autres types font partie intégrante du récit du jeune guerrier.

Cependant, au Liban, les personnages connaissent un univers plus clément que celui de la guerre : celui de l'expérience spirituelle. Certains objets en relation avec cet univers apparaissent à plusieurs reprises (statue de la vierge, Bible, croix...). On notera la récurrence particulière du chapelet, un objet qui paraît insolite entre les mains d'un auteur occidental :

Rue Catroux, je négocie en arabe un chapelet de turquoises avec un marchand [...] (BB, 220).

[...] égrenant de la main gauche les perles d'ivoire d'un masbaha, chapelet musulman qui, au Proche-Orient, sert plus souvent de passe-temps qu'à invoquer les quatre-vingt-dix-neuf attributs d'Allah (OD, 83).

[...] je me libanise avec une joie presque indicible, accent, mélange d'arabe et de français, idiolectes, *masbaha* égrené tout au long du jour... » (124).

Le chapelet semble être plus qu'un simple objet utilisé dans un but religieux ou décoratif, il devient symbole d'appartenance sociale. Le narrateur, le chapelet à la main, se sent dans la peau d'un Libanais ou d'un Oriental. Le chapelet met en évidence cette part de son identité.

4 - Dates

A travers les paragraphes précédents, nous avons interrogé une démarche qui conditionne la constitution même de l'œuvre de Millet : le retour des mêmes éléments dans les différentes étapes de l'écriture. On est en présence d'un monde qui se répète à travers le retour des éléments qui le constituent : l'espace, les personnages, les objets et d'autres

éléments sont entraînés par un retour ultime, celui du temps lui-même. En effet, l'ensemble des ouvrages de notre corpus évoque des dates bien particulières, qui ne cessent de revenir pour mettre en évidence une époque précise autour de laquelle s'articule l'univers de nos personnages. Ces dates sont en grande partie en rapport direct avec l'histoire personnelle de notre auteur :

1960 : première arrivée au Liban, à 7 ans

1967 : la famille de Millet quitte le Liban au moment de la guerre des six jours

1975-1976 : retour de Millet au Liban pendant la guerre civile

1997 : retour au Liban raconté dans *Brumes de Cimmérie*

Ces dates reviennent dans les récits ainsi que dans les romans. Chaque ouvrage (à l'exception de *L'Invention du corps de saint Marc*), les évoque selon une fréquence considérable, pour arriver au dernier ouvrage de notre corpus, *Brumes de Cimmérie*. Cet ouvrage est rythmé par les dates qui reviennent systématiquement tel un refrain, pour arriver à la scène finale, dans laquelle le lecteur assiste à la rencontre du passé, du présent et du futur, dans une tentative de rendre le temps moins fugace et plus contrôlable par l'être humain.

Ajoutons que les dates qui reviennent dans la majorité des ouvrages contiennent le chiffre sept. Millet attribue une importance particulière à ce chiffre, qui pour lui n'est pas un simple hasard :

Je suis arrivé au Liban en janvier 1960. J'avais sept ans. J'en suis parti en 1967, après la guerre des Six jours. J'ai approché dans plusieurs livres ces sept années. Ce chiffre sept, je ne l'entends pas comme le fruit du hasard : c'est un chiffre magique, qu'on trouve dans la plupart des contes et des textes sacrés. « Sabaa » est aussi le premier mot que j'ai appris de cette langue arabe avec laquelle je continue à entretenir un rapport privilégié²⁰⁰.

²⁰⁰ Richard MILLET, « Naissance à l'écriture » in *Richard Millet*, Ilham SLIM-HOTEIT (dir.), Publications de l'Université Libanaise, Beyrouth, 2009, p. 9.

Le retour de certains chiffres et de certaines situations dans la vie de Millet – et par conséquent dans son œuvre – appartiendrait donc à un ordre magique. En utilisant ces mots, notre auteur rapproche sa vie de la fiction plutôt que du monde réel, ou du moins il espère trouver un sens à son existence parmi les pages des contes ou des textes sacrés. L'aboutissement de ce processus pourrait bien être la scène finale de *Brumes de Cimmérie*, dans laquelle tous les temps se confondent.

Comme nous l'avons vu tout au long de cette partie, Millet retranscrit dans ses ouvrages le décor d'un pays inscrit dans un mouvement récuratif. Ce qui nous intéresse au-delà de ces simples éléments qui se répètent, c'est le temps qui s'est avéré la source même de toute répétition. Notre auteur vit l'obsession du temps perdu, d'où d'ailleurs toutes ces tentatives de reproduire le passé et avec lui les éléments qui s'y rapportent dans l'espoir de combler un manque. Gilles Bonnet souligne ce rapport entre le ressassement et le manque :

L'écriture du ressassement se révèle écriture mélancolique, puisque définie par son incapacité à se séparer définitivement d'objets ou d'énoncés perdus. C'est qu'au centre du roman une voix tend à se faire jour, qui appartient précisément à un personnage au moi éclaté, à un sujet qui ne cesse de se projeter hors de lui, dans ses énoncés comme dans ses bricolages artificiels. Le ressassement se situera donc également au cœur d'une quête désespérée de soi, entachée par l'impossibilité d'une fusion du sujet et de ses incarnations éphémères et successives.²⁰¹

Par conséquent, le ressassement n'est qu'une partie de ce projet immense qu'est « la quête désespérée de soi », une quête qui traverse les méandres du temps pour rassembler les bribes du passé et celles de sa propre vie.

²⁰¹ Gilles BONNET, « R-E-S-S-A-S-S-E-R A Rebours c'est encore ressasser », in *Écritures du ressassement*, op., cit., p. 42.

B - La forme cyclique

Comme nous l'avons déjà signalé, la notion de ressassement constitue une partie intégrante de l'étude du temps dans les ouvrages de Millet. Pour préciser cette notion, nous allons nous attarder à une citation de Proust, comme exemple d'emploi du verbe *ressasser* chez cet auteur investi dans la recherche du temps perdu : « Je ressassai comme une mélodie, sans pouvoir m'en rassasier, ces images de Florence, de Venise et de Pise. »²⁰². Cette phrase met en exergue deux pistes associées au ressassement. La première évoque le rapport entre le ressassement et le désir de posséder l'ailleurs, comme le suggère l'évocation de ces trois villes italiennes, « Florence », « Venise » et « Pise ». En effet, le ressassement suppose un manque, une absence que l'on tente de combler en vain. Il témoigne du désir de la parole de coïncider enfin avec l'objet qu'elle vise. Mais cette parole n'exprimera que l'absence de ce qu'elle voudrait rendre présent : « l'insupportable absence à laquelle chaque mot bute »²⁰³, écrit Jabès, autre exilé. Ainsi le ressassement est associé à un message qui ne s'épuise pas dans son émission, lorsque le fait de dire crée la nécessité de redire. Dans ce cas, le texte rentre dans une spirale qui tourne autour de son point central pour le cerner toujours de plus près, mais sans jamais l'atteindre.

La deuxième piste est de l'ordre du *rythme*, dans la mesure où le ressassement est comparé à une mélodie, reflétée d'ailleurs par la phrase même de Proust avec l'association finale que font entendre « de Venise et de Pise ». Par rythme, on entend ici l'aspect phonétique et formel du texte qui retranscrit le retour d'une scène ou d'une image. Cette phrase trace donc deux caractéristiques essentielles du ressassement. D'abord, il s'agit du rapport entre l'écriture du ressassement et le lointain, l'absent, dans la mesure où la parole retranscrit un désir inassouvi, d'où son système

²⁰² Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, tome 1, p. 391.

²⁰³ Edmond JABES, *Le Livre des marges*, Livre de poche, « biblio-essais », 1987, p. 183.

circulaire. Puis l'aspect formel, dans la mesure où le retour des événements est généralement retranscrit par une forme répétitive.

Les ouvrages de notre corpus constituent l'exemple parfait d'une poétique du ressassement, que ce soit au niveau de la forme ou du contenu. Le désir du lointain et le rythme sont des éléments qui reviennent constamment. Les lieux, les personnes, les objets reviennent, mais leur retour est loin d'être « un simple hasard », comme le signale Millet. En effet, ces éléments participent à un mouvement répétitif général qui est celui de l'écriture même. La notion de rythme est essentielle, déjà, au niveau de la phrase : « sorte de sceptre avec lequel je bats la mesure des phrases par lesquelles je suscite mes morts »²⁰⁴. Plus généralement, Millet justifie ainsi l'écriture du ressassement :

J'ai déjà évoqué tout cela, mais il me faut y revenir à cet endroit de mon récit où les choses, comme en musique, sont réexposées et s'entendent, s'éclairent autrement, recevant une nouvelle lumière de ce qui précède et de ce qui va suivre, comme la relecture d'un roman ou la reprise d'un mouvement de sonate modifient notre perception des choses, toute répétition suscitant ces différences infimes mais fécondes dans la multiplication desquelles un récit trouve sa vérité, tout ce qui a trait à Siom et à la famille Bugeaud ayant dès l'origine été pris dans le ressassement de leur légende.²⁰⁵

L'écriture musicale est posée comme unique moyen de donner forme à ce qui n'a rien d'uniforme ni d'univoque, à ce labyrinthe des représentations qu'est toute vie, individuelle ou familiale. D'où ces phrases qui s'enroulent sur elles mêmes, ce système d'échos de répétitions-variations qui structure le roman tout entier, circularité formelle correspondant à « un savoir dont la connaissance littéraire serait la grande rosace »²⁰⁶, à une conception cyclique du temps : « Le temps n'est pas

²⁰⁴ Richard MILLET, *Ma vie parmi les ombres*, op. cit., p. 561.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 537-538.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 423

linéaire, c'est une boucle perpétuelle, un système de leitmotive ; et ce qui m'intéresse dans ces motifs récurrents, c'est ce qui dans la répétition se perd ou se recrée, s'enchevêtre, se noue de façon parfois inextricable »²⁰⁷.

L'écriture cyclique qui épouse le mouvement de la recherche va donc s'élaborer dans les ouvrages de Millet à travers la forme du texte. Nous allons voir comment chaque élément participera à ce mouvement répétitif.

1 - Le découpage

L'écriture de Richard Millet prend des formes différentes à travers une œuvre qui s'inscrit dans un mouvement évolutif. Les textes que nous travaillons présentent des variations au niveau de leur découpage. *Beyrouth ou la séparation* restitue la mémoire d'un pays associé jusqu'à à une sorte de mystère. L'œuvre présente un grand souci de fidélité à la réalité de la mémoire, d'où le caractère fragmentaire du récit. La discontinuité du récit est assurée par ces souvenirs qui se succèdent sans rapport de causalité objective. Les vingt-trois chapitres s'organisent selon un ordre qui relève davantage d'une composition sérielle, ou d'une mosaïque, que d'une succession logique. La causalité inter-séquentielle est alors très faible. Le passage, sans transition, d'un souvenir à l'autre ne semble guère assujéti à une suite argumentative. C'est au lecteur de reconstituer le récit au-delà des blancs et des hiatus.

Dans *Un balcon à Beyrouth*, l'auteur travaille son texte encore une fois sous la forme de chapitres titrés (on compte vingt chapitres). On retrouve dans cette œuvre l'aspect fragmentaire, lié aux souvenirs défilant sous formes de dérives et de divisions. Cependant, on ne peut négliger l'effet linéaire de cet ouvrage, récit de l'expérience du retour dans le pays d'enfance. Il unit l'effet parcellaire du souvenir et l'aspect continu de l'aventure du retour.

²⁰⁷ Richard MILLET, *Harcèlement littéraire*, op. cit., p. 82

Notons que le nombre de chapitres suit un ordre décroissant dans les ouvrages évoqués jusqu'à présent : 23 chapitres dans *Beyrouth ou la séparation* et 20 chapitres dans *Un balcon à Beyrouth*, qui est pourtant nettement plus long. Le découpage diminue avec le contact avec le pays de l'enfance. En effet, l'écriture fragmentaire suscite une problématique fort intéressante, celle du début. Le texte n'arrive pas à cheminer dans une linéarité et éprouve le besoin de recommencer à chaque fragment, d'entamer un nouveau texte, de vivre encore une fois ce commencement.

Loin de la notion du souvenir, *L'Orient désert* vient ranimer le fragmentaire en s'étendant sur trente chapitres. Cette fois, il s'agit de donner forme à une sorte de mélancolie inspirée par une aventure intérieure. On distingue une étape de la narration existentielle conditionnée par un chagrin, par une entrave qui empêche ce voyage de progresser pour recommencer à chaque fois un nouveau chapitre dans une sorte de chaos de pensées. La discontinuité apparaît au niveau de l'absence de causalité objective entre les chapitres et surtout au niveau de la parole qui ressemble plus à un tremblement de discours ponctués d'hésitations et de vides. Ces blancs relèvent de ce que Mireille Calle-Gruber appelle « l'inter-dit »²⁰⁸, dans la mesure où le sens surgit d'un espace frontalier entre le dit et le non-dit, entre une parole déficitaire et un silence éloquent.

Lors de sa conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Millet décrit son œuvre de la façon suivante : « une expérience dont je ne sais comment je vais sortir, non pas intellectuellement (encore que je crois que ce que nos livres font de nous reste un des grands mystères de la condition d'écrivain), mais physiquement »²⁰⁹. Par conséquent, il affirme que son expérience littéraire influence fortement sa personnalité et son physique. Il y aura donc un destin commun entre l'œuvre et son créateur. Cette

²⁰⁸ Mireille CALLE-GRUBER, « Le texte non-saturé », *Poétique*, n° 35, p. 335 : « L'intervalle blanc [...] n'est plus du vide mais de l'inter-dit (ou vide créateur) ».

²⁰⁹ Richard MILLET, *Fenêtre au crépuscule*, *op. cit.*, p. 174.

réciprocité nous incite à considérer davantage l'aspect fragmentaire des ouvrages de Millet, qui entretient un rapport direct avec sa vie.

Effectivement, cette composition relève d'un certain refus chez l'écrivain : « Le choix de la forme fragmentaire apparaît lié à une personnalité, à une manière de concevoir le monde, de le représenter. Il est lié au refus d'un discours linéaire, d'un unique paysage qui appellerait un imaginaire sédentaire [...] »²¹⁰. Millet accorde encore une fois à l'écriture, et particulièrement à sa forme, une fonction très personnelle. Cette dernière s'avère une émanation de l'individu et une représentation de sa manière de « concevoir le monde ». Dans cet ordre d'idée, notre auteur exprime sa prédilection pour la forme fragmentaire qui retranscrit un déni de linéarité et de sédentarité. Par conséquent, le processus de fragmentation manifeste une tendance transgressive chez Millet, qui refuse de se plier à un modèle d'écriture commun inspiré d'un modèle de vie traditionnel. Le projet d'écriture s'inscrit dans un processus de discontinuité et d'égarement qui aspire à une vision du monde différente, au-delà du commun et du banal.

Pour accomplir ce projet, l'auteur se lance dans une aventure qui connaît peu de contraintes au niveau de la forme et des notions spatio-temporelles. Cette fragmentation atteint son apogée dans *L'Orient désert*, où on assiste à un amalgame de registres de voix et de genres. Dès les premières pages, Millet explique le but insolite de cet ouvrage : « remonter à la source pour s'y aveugler en découvrant qu'on a toujours été abandonné » (OD, 17). Dès le début du livre, le lecteur est frappé par cette complémentarité entre l'errance et la découverte. L'auteur avoue que son désir de se perdre lui permet d'atteindre une certaine réalité et de se découvrir. Cette tendance à l'aveuglement et à la perte se traduit dans l'ouvrage par l'attitude de l'écrivain, d'abord au niveau du cadre spatial de l'autobiographie. Millet refuse d'être soumis à l'espace, il explique le but de son voyage par les phrases suivantes: « Je ne me contenterai pas de

²¹⁰ Ricard RIPOLL, « Introduction » à R. RIPOLL (dir.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p. 17.

séjourner à Beyrouth; je ne serai pas qu'un rêveur tenant par la main l'enfant qu'il a été. Je marcherai vers l'Orient de ma foi et de mon désir » (OD, 16). Les verbes à la forme négative de la première phrase traduisent le déni de la situation précédente de Millet, il rejette l'idée de rester prisonnier de son passé et de la ville de Beyrouth. Cette fois, ses guides seront la foi et le désir. Notre auteur cherche à transformer sa malédiction en une grâce. Après avoir été chassé et perdu tant de fois, Millet décide de se lancer lui-même dans ce tourbillon d'égarement.

Ensuite, la forme fragmentaire de l'ouvrage vient étayer ce projet en refusant les contraintes stylistiques. Millet ne s'interdit pas de découper son texte en paragraphes apparemment aléatoires. De plus, il introduit parmi les passages narratifs des phrases évoquant des pensées ou des actions insolites telles que : « Le passé est un futur où je tombe infiniment. » (OD, 49), « Sur la terrasse déserte, peu avant l'aube, j'ai chanté doucement des airs de princesses monteverdienne. » (50). On rencontre aussi des phrases sans verbes. Ces phrases nominales laissent penser qu'il s'agit d'une idée incomplète, comme le montrent les exemples suivants : « Rêveur d'unité jusqu'au vertige. » (49), « Un silence bruisant d'un autre silence. » (96), « A genoux sur le froid carrelage. » (110). Ajoutons que le lecteur est confronté à des passages poétiques auxquels il ne s'attend pas, l'auteur mélangeant la prose et la poésie. Millet ne se contente pas de se déplacer entre les villes et les pays, il se déplace même entre les genres littéraires pour introduire le lecteur d'une façon globale et parfaite dans son tourbillon. Même les illustrations du livre contribuent à retranscrire ce désir d'errance et d'absence de contraintes, en regroupant des photos appartenant à des époques et à des espaces différents. L'écrivain insère des photos représentant : une tête de femme en bois sculpté dans un musée égyptien, *L'apothéose d'Homère* d'Ingres au musée du Louvre, des femmes transportant l'eau dans des jarres en Syrie dans les années 1960, etc.

Après l'écriture fragmentée, une nouvelle forme va voir le jour avec *La Confession négative*, présenté, comme l'indique son titre, comme l'ouvrage

de la confession, de la divulgation. Par conséquent, l'auteur donne libre cours à son écriture qui s'étale sur plusieurs pages sans être entrecoupée ou fragmentée. L'ouvrage constitué de 513 pages est partagé en trois parties, qui loin de diviser le texte, marquent un passage vers une nouvelle étape dans l'aventure du guerrier au Liban. On ne note pas une coupure dans l'action ; au contraire, le récit continue et progresse.

Cette forme linéaire continue avec *Brumes de Cimmérie*, l'ouvrage avec lequel la notion de chapitre ou paragraphe est complètement évacuée. Il semble qu'après l'acte de « la confession », le rapport de Millet avec le Liban connaisse une nouvelle période. En effet, dans cet ouvrage, l'auteur part à la recherche du temps après avoir établi un lien plus sain avec l'enfance et avec le passé en général. La forme fragmentée laisse place à une forme plus liée, celle qui annonce d'ailleurs la rencontre du passé, du présent et du futur.

Reste à signaler que si la forme s'annonce linéaire en absence de la notion de parties ou de chapitres, on ne peut toutefois parler de continuité absolue. Le récit s'inscrit dans une sorte de discontinuité due au mouvement d'aller et de retour entre les différentes époques. Certes, il n'y a pas de découpage formel et on est dans une progression qui mène vers la fin du récit. Cependant, le processus de la mémoire entrave cette linéarité.

Quel est donc le rapport entre le genre de l'œuvre et son découpage ? Les ouvrages de notre corpus s'inscrivent dans cette lignée du genre de l'entre-deux, basée sur un mélange de l'autobiographie et du roman. Cependant, on observe un dosage différent selon les ouvrages. On distingue les ouvrages à dominante autobiographique (*Beyrouth, Un balcon à Beyrouth* et *L'Orient désert*) et ceux qui se rapprochent davantage de la forme romanesque (*L'Invention du corps de Saint Marc, La Confession négative*). Cette distinction paraît être en rapport étroit avec la forme des ouvrages. Effectivement, dans les romans, on distingue une certaine linéarité dans la mesure où ils racontent et développent une histoire. Les ouvrages autobiographiques se déploient sous une forme plus fragmentaire, qui rappelle l'aspect discontinu du souvenir.

2 - La phrase

Le texte de Millet apparaît en général comme une entité fragmentée, distribuée en parties de nature différente qui participent du phénomène de ressassement général de l'œuvre. En interrogeant ces textes de plus près, nous nous attarderons sur un composant plus simple, celui de la phrase qui elle aussi contribue à l'aspect répétitif de ces ouvrages. Les textes de notre auteur reproduisent le parcours virtuel ou réel entre des lieux éloignés les uns des autres géographiquement, de même il y mêle la temporalité en rapprochant le plus possible le passé et le présent. Ce travail d'assemblage prend forme grâce à une phrase dilatée jusqu'à l'extrême, emportant ainsi dans un mouvement de spirale le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs. Or la phrase proustienne, affirme Aline Mura-Brunel, « dans sa cadence et son rythme intérieur – donne une impression de simultanéité et d'ubiquité, passant et passant encore par les mêmes points ; mais elle ne fait que circonscrire, semble-t-il, un espace vide, le lieu perdu et à demi effacé de l'enfance, le mystère de voix oubliées et ravivées. »²¹¹. La phrase longue, ainsi que d'autres procédés d'écriture, comble la vacuité de l'espace, les béances de l'être et ce trou vacant et obscur du temps. Ecrire des phrases de dizaines de lignes, participe à la réanimation d'un temps passé, à l'expérience du retour. C'est la sensation du manque qui s'impose et face à elle toute cette tentation de revivre réellement sur le mode proustien la scène originelle, seul moyen de garantir l'authenticité de la restitution.

L'écriture de Millet ne se limite pas cependant à la phrase longue (qui n'apparaît d'ailleurs qu'à partir de 1995 avec *La Gloire des Pythre*). L'écrivain utilise aussi des phrases très condensées, surtout dans les dernières parties de *Beyrouth ou la séparation* et dans l'ensemble de

²¹¹ Aline MURA-BRUNEL, « La voix de la terre. R. Millet – *La Voix d'alto* », *Muse*, été 2002, p. 76.

L'Orient désert. L'écriture de Millet se déploie à travers des phrases, mais aussi à travers des espaces blancs. Cette absence d'écriture momentanée – qui reste une forme d'écriture – inscrit le projet de quête autobiographique dans une esthétique de l'inachevé. Nous assistons ainsi à une parole qui se brise en essayant de toucher un centre perdu, celui du bonheur de l'enfance.

3 - Les mots

L'œuvre de Millet apparaît comme une vraie mosaïque, dont chaque élément participe à l'élaboration d'un projet ultime tout en respectant ses lois. Le mouvement de ressassement qui traverse l'œuvre se manifeste à travers les paragraphes et les phrases. Nous allons voir comment les mots, qui constituent ces phrases et par la suite ces paragraphes, vont à leur tour participer à ce mouvement de retour et de répétition.

De manière générale, les thèmes qui se répètent dans l'œuvre de Millet entraînent avec eux le retour d'un certain vocabulaire auquel le lecteur va vite s'habituer (la ville, l'enfance, l'écriture). Hormis ce phénomène, nous distinguons le retour de certains mots, mais cette fois sans relation thématique. Il s'agit d'un aspect formel, de la disposition de mots identiques (ou de mots qui signifient la même chose), dans la même phrase ou le même paragraphe.

La figure de l'anaphore désigne le retour de certains mots au début des phrases. En effet, le retour des mots contribue à l'enchaînement. Dans un des derniers chapitres de *Beyrouth ou la séparation*, Millet se sert de cette figure de style pour revisiter le *Je me souviens* de Georges Perec à sa façon. L'expression « Je me rappelle » est répétée vingt-cinq fois dans le chapitre intitulé « L'écume », pour faire renaître de façon successive des images du passé. Dans *L'Orient désert*, l'auteur se sert aussi de cette figure de style pour expliquer certains concepts qui le hantent :

Le temps c'est ce qui échappe éternellement à soi-même. [...] Le temps c'est la halte éternelle. [...] Le temps est ce que du passé, je ne peux modifier sans changer l'histoire de l'humanité (OD, 173).

Roi sans sujet, ni territoire, ni parole ; [...] Roi est celui qui parle avant le langage, l'écriture avant même le silence. [...] Roi : l'enfant qui murmure dans la nuit des corps désirants. (192).

Grâce à l'anaphore, le narrateur met en exergue l'objet de sa réflexion. Catherine Fromilhague, dans son ouvrage intitulé *Les Figures de style*, évoque un effet d'incantation produit par ce retour, par cette « amplification progressive »²¹². De même, elle affirme que « l'anaphore, en rythmant l'énoncé, imprime dans la mémoire de l'auditeur les informations délivrées »²¹³. Effectivement, ce retour du mot montre une certaine incapacité de cerner l'objet du discours. Le terme revient dans cette tentative de l'imprimer dans la mémoire et de le rendre moins fugace. A cela s'ajoute un effet de litanie, un peu envoûtant, qui imprime une marque lyrique et émotive. Cette ambiance est accentuée par les mots qui reviennent et qui se rapportent à des thèmes poétiques : l'écriture, le souvenir, etc.

Certains mots ont tout simplement une symbolique particulière pour notre auteur. Par conséquent, il prend plaisir à les répéter comme une incantation :

[...] la sonorité du mot *templum* [...] m'impressionnait à ce point que je ne cessais de le prononcer, jusque dans la rue, tel un innocent, et je croyais voir s'élever, intacts et grandioses, dans leur splendeur et leur fonction recouvrées, tous les temples que j'avais visités dans la montagne (B, 81).

²¹² Catherine FROMILHAGUE, *Les Figures de style*, Armand Colin, Paris, 2010, p. 28

²¹³ *Ibid.*, p 29.

Les ruines, les temples, les sarcophages, le temps, les lieux de l'enfance et bien d'autres termes reviennent dans les ouvrages de Millet pour contribuer à cette symphonie, à ce plaisir sonore qu'est la répétition.

La partie libanaise de l'œuvre de Millet, met en évidence un aspect particulier de la répétition des mots. Le narrateur de ces ouvrages - souvent un Français visitant l'Orient ou le Liban plus particulièrement - va à plusieurs reprises répéter le même mot dans la langue française et la langue arabe. Tout au long des ouvrages de notre corpus, nous trouvons des mots et des expressions en arabe suivis de leur traduction en français :

« Khalas ! Mafi (il n'y en a plus) » (BB, 94), « ...kifik, comment ça va ? » (BB, 148), « Qalaat Sandjil » « le château Saint-Gilles » (186), « "Ra Halab" (à Alep) » (OD, 131), « La Source bleue (Aïn ez Zerqa) » (105), « La soupe ? Chorba ? » (CN, 298), « Entaankabout » « j'étais en effet une espèce d'araignée » (242), « "saïka", la foudre » (106), « le brouillard » « ghtayta » (BC, 109), etc.

Ces expressions reprises en arabe et en français mettent en évidence l'appartenance double de notre auteur, un Français qui considère le Liban comme son autre pays d'enfance. Cependant, la répétition des mots crée une sensation d'hésitation et de perte entre ces deux langues. La personne qui s'exprime en deux langues différentes possède certainement une richesse culturelle importante, cependant elle risque de se perdre entre ces deux identités.

Les expressions retranscrites en arabe auront un effet différent. On ne peut négliger le plaisir éprouvé par Millet quand il utilise cette langue associée à un bien précieux : « Je ne pouvais savoir qu'en quittant le Liban, en 1967, j'emporterais, comme un bien précieux, l'accent libanais et la langue arabe, lesquels ressurgissent en moi comme l'eau à la surface des prés. » (B, 34). La langue arabe fait partie de cet imaginaire béni, qui se rapporte à l'expérience de l'enfance paradisiaque : « Après vingt années, l'accent libanais me revient fréquemment à la bouche, sorte de fièvre

soudaine qui me pousse à m'exprimer, avec des proches ou même seul, soit en arabe, soit en *franbanais*. » (81). Parler en arabe se rapproche d'un besoin vital qui s'inscrit dans ce mouvement de retour et de répétition, en rapport avec l'expérience originelle de l'enfance libanaise.

C - L'intertextualité

La notion de retour, en même temps que celle de fragmentation, apparaît visiblement dans un processus qui conditionne une grande partie de l'œuvre de Millet, il s'agit de l'intertextualité. En effet, une œuvre n'est pas un espace verbal clos sur lui-même. Elle est un discours traversé par d'autres discours. Cette distinction nous renvoie à la théorie de l'intertextualité, qui peut s'appliquer à l'ensemble de nos ouvrages. Millet met en exergue son admiration pour les grands maîtres de la littérature en retranscrivant à plusieurs reprises leurs écrits. On pense à l'épigraphe de l'ouvrage d'Antoine Compagnon intitulé *La Seconde main*, empruntée à Maurice Blanchot: « Qui s'intéresserait à une parole nouvelle non transmise ? Ce qui importe ce n'est pas de dire c'est de redire et dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois. »²¹⁴.

La phrase de Blanchot se présente sous l'apparence d'un paradoxe, puisque dans la présentation courante de la littérature, l'idée de redite est connotée négativement, tandis que celle de nouveauté l'est positivement. Une œuvre tiendrait sa valeur de ce que l'on appelle son « originalité ». Or l'œuvre originale est celle « qui paraît ne dériver de rien d'antérieur » (*Le Petit Robert*). Blanchot renverse cette doxa et va jusqu'à suggérer qu'une œuvre totalement nouvelle, originale « n'intéresserait pas ». La redite devient alors consubstantielle à la littérature. Mais l'œuvre ne doit pas s'arrêter à ce stade, une œuvre qui ne fait que redire risquerait de tomber dans l'imitation et dans le banal. Il faut donc, selon Blanchot, que cette redite soit comme « chaque fois une première fois ». Il faut « qu'en même

²¹⁴ Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979.

temps qu'elle redit elle abolisse ce qui a déjà été dit, renaisse en quelque sorte des cendres du passé, dans un présent pur »²¹⁵. C'est évidemment une tension extrême, mais c'est la tension même de l'intertextualité, et plus généralement celle de la littérature qui avance et revient constamment sur elle-même.

L'intertextualité constitue un élément fondamental dans la constitution des ouvrages de Millet pour les raisons suivantes. D'abord, cet auteur est connu pour sa passion pour la grande histoire de la littérature. Il évoque dans ses entretiens et dans ses essais des exigences très hautes touchant la littérature et sa place dans le monde d'aujourd'hui. Il critique le « manque d'ambition, d'architecture, d'intelligence, de culture même »²¹⁶ et rejette « l'incertitude syntaxique, l'inharmonie, la condition postmoderne de la langue. »²¹⁷. Il se déplace dans le temps et dans l'espace pour citer ses modèles d'écrivains véritables. L'intertextualité s'inscrit dans cette tendance du retour au passé, ce qui fait écho à l'autobiographie qui consiste à retracer le passé. Les citations retranscrites dans les ouvrages en font partie intégrante. Le récit est immergé dans le passé autant par la narration des souvenirs d'enfance que par les citations des écrivains d'autrefois.

L'intertextualité ne se limite pas à un aspect formel puisque son usage est souvent très significatif dans la mesure où il révèle des intentions et des idées d'une façon indirecte. Millet mêle les paroles des autres écrivains à ses ouvrages tout en signalant à chaque fois leur source. On a une présence effective d'un texte dans un autre texte, d'une manière déclarée, et il s'agit donc bien de « citations ». En les regardant de plus près, on constate que Millet s'est inspiré des grands maîtres de la littérature qui ont visité bien avant lui l'Orient et le Liban plus particulièrement : Lamartine, Flaubert, Barrès... Leurs citations apparaissent surtout dans les ouvrages

²¹⁵ Jean-Yves LAURICHESSE, séminaire de master 2, « La mémoire des textes ».

²¹⁶ Richard MILLET, *Harcèlement littéraire*, op. cit., p. 32.

²¹⁷ *Ibid*, p. 35.

autobiographiques pour décrire la ville ou le pays. Elles retranscrivent la pensée des ces auteurs, qui entre en relation avec celle de Millet.

Dans *Beyrouth ou la séparation*, les paroles des autres écrivains occupent une place fondamentale dans la composition de l'œuvre. Dès la première page du livre, l'auteur cite Flaubert : « D'ici à peu l'Orient n'existera plus. Nous sommes peut-être ses derniers contemplateurs. » (B, 15). Millet continue le raisonnement de son prédécesseur en affirmant que cet Orient « est devenu trop proche » (*id.*). Ensuite, Millet évoque la difficulté de parler de Beyrouth et pour étayer son idée, il se réfère à Barrès qui a déjà indiqué en 1914 que « Beyrouth ne possède ni monument ni fleuve remarquable ; ses constructions sont trop souvent communes et laides » (17). Cependant, Millet parle d'une certaine « singularité » de Beyrouth, et dans ce but il se réfère à Flaubert qui a écrit : « On y voit [à Beyrouth] de la neige et l'on y vit dans des maisons de campagne à vue magnifique, en face de la mer et des montagnes », et à Nerval : « Voici enfin le promontoire du Ras-Beyrouth et ses roches grises, dominées au loin par la cime neigeuse du Sannine » (20). Effectivement, le lecteur sent parfaitement l'accord entre Millet et les auteurs qu'il cite. On remarque qu'il utilise les pensées des autres écrivains pour renforcer sa propre pensée, sachant que la ville qu'il décrit est placée sous le signe de l'ambiguïté. Par conséquent, les notes prises par les grands écrivains lors de leur voyage en Orient vont le soutenir pour démontrer la particularité de cette ville, laide et singulière à la fois. C'est ce qui explique le fait que Millet cite à la lettre les paroles de ses prédécesseurs et parfois en précise la date.

Notre auteur continue l'exposé de ses pensées et s'attarde à l'Orient et à la spiritualité inspirée par ce coin du monde. Cette fois, c'est Barrès qui exprime son idée : « Mieux que personne les Orientaux ont su éveiller et déployer cette force motrice que l'individu porte au fond de son être. [...] Les grandes leçons que leurs sages ont professées n'ont pas été toutes perdues » (B, 21). De plus, pour essayer de comprendre les origines du nom de la ville de Beyrouth, il se rapporte à Lamartine qui considère que les Romains lui ont donné le nom de Béryte en l'honneur de la fille

d'Agrippa « à cause de la fertilité de ses environs, de son incomparable climat et de la magnificence de sa situation » (23). Un peu plus loin, d'autres informations intéressantes nous sont fournies grâce à Nerval, à T.E. Lawrence et à d'autres hommes de lettres, telles que : « la neige de Sannine servait autrefois à la fabrication des sorbets », le Proche-Orient possède « un noyau d'hommes qui parlaient, écrivaient, pensaient comme les encyclopédistes qui ont pavé le chemin de la Révolution Française » (82), etc.

L'usage fréquent de l'intertextualité peut être aussi un moyen de détourner les yeux du lecteur de la laideur de la ville. Pour fuir l'image de la « cité obscure et fermée, tapie, nue » (B, 72), Millet se réfugie dans les paroles des écrivains qui ont connu la ville dans sa splendeur. Cela nous laisse penser que l'image qu'il donne de Beyrouth n'est pas toujours fidèle à la réalité, qu'elle est plutôt constituée de bribes d'images recomposées. Toutes ces références constituent des points de repère pour l'écrivain. Millet construit une autobiographie en évoquant des scènes de son enfance vécues au Liban. Cependant, ce pays délaissé depuis plusieurs années appartient plutôt à un imaginaire flou. Pour attribuer à son ouvrage une dimension plus véridique, Millet essaye de justifier et de concrétiser ses pensées en prouvant qu'elles reprennent celles des grands écrivains classiques qui ont déjà visité le Liban. A cela s'ajoute l'ampleur du rôle accordé à ces écrivains dans la construction de l'imaginaire du Liban, d'autant qu'il était éloigné et perdu. Notre auteur a découvert le Liban grâce aux ouvrages de ces auteurs et à leurs récits de voyage. C'est grâce à ces pages que vont naître les premières images de ce pays, des images qui seront plus tard nourries et complétées par une expérience plus réelle.

Sans doute est-ce la raison pour laquelle, dans son deuxième ouvrage autobiographique, Millet attribue une place moins importante aux citations. *Un balcon à Beyrouth* fut le fruit de la visite de notre auteur au Liban. Par conséquent, les conditions de l'écriture lui permettent de composer des descriptions plus fidèles à la réalité, sachant qu'il décrit d'après ce qu'il voit ou a vu récemment et non pas d'après sa mémoire

lointaine et son imagination. Reste que ce livre est traversé à plusieurs reprises par les titres et par les noms des auteurs de grands ouvrages, ce qui lui donne une richesse culturelle. Cette richesse est le reflet de la culture de l'écrivain, qui évoque dans son autobiographie un assemblage d'œuvres littéraires et cinématographiques. Parmi ces ouvrages, on citera « *Les Grandes Espérances* de Dickens » (BB, 114), « un poème de Hugo » (122), « une fable de Lafontaine, *Le Lion et le Rat* » (127), « *Harmonies poétiques et religieuses* » de « Lamartine » (136), « le roman de Kawabata, *Pays de neige* » (137), « *Le Faussaire* de Schlöndorff » (112), et d'autres ouvrages majeurs dans le monde de la littérature et du cinéma. Tous ces ouvrages mettent en exergue l'écrivain et l'homme de pensée qu'est devenu l'enfant qui fut exilé il y a longtemps, mais dont la culture a commencé à se former dans cette ville, carrefour de civilisations.

Dans *L'Orient désert*, on assiste au retour des paroles et des symboles qui contribuent à la formation de cette ambiance mystique de l'ouvrage. On évoquera surtout les éléments bibliques et mythologiques tels que « la fiancée du Cantique » (OD, 42) ou le « Léthé » et les paroles de Jésus : « Je serai avec toi jusqu'à la fin du monde » (18). Ce livre se veut une quête des sources et des origines, et le retour à la Bible et à la mythologie paraît indispensable pour accomplir cette tâche. Aux éléments évoqués plus haut et qui sont en rapport avec l'imaginaire libanais, s'ajoutent des réflexions existentielles et religieuses de grands penseurs tels que Pascal, Simone Weil, Blanchot et Antonio Porchia, et dont l'évocation est associée à une dimension plus universelle. Toutes ces références rentrent dans l'ambiance générale de ce livre, de cet ensemble de réflexions sur « Dieu », sur l'« origine sensuelle », sur la « femme » et bien d'autres thèmes qui contribueront à la découverte de soi.

Après ce rapport spirituel au Liban, *La Confession négative* apporte une expérience différente de ce pays, celle de la guerre. Cependant, l'aventure de Pascal va mêler la guerre à la littérature. Ces épreuves différentes seront présentées comme les deux chemins qui mènent vers le même but, vers cet état de spiritualité convoité à plusieurs reprises par les

personnages, comme dans *L'Invention du corps de saint Marc* ou dans *L'Orient désert* : « Les jardins, la guerre, la littérature, voilà ce qui me hantait, en temps-là [...] » (CN, 444), affirme Pascal. Le rapport étroit entre ces deux expériences se manifeste par une large présence des références littéraires tout au long de cet ouvrage qui est pourtant un récit de guerre. L'intertextualité est omniprésente dans la mesure où l'expérience de la guerre et de la mort est conçue comme une étape indispensable dans la vie d'un écrivain.

Pendant son aventure, le narrateur évoque à plusieurs reprises des extraits de certains ouvrages ou les citations de certains penseurs, qui ne sont pas en rapport direct avec le Liban. C'est une bibliothèque plus universelle qui se déploie dans cet ouvrage : le début de *Tête d'or*, « Me voici, Imbécile, ignorant, Homme nouveau devant les choses inconnues [...] » (CN, 23), « la phrase de Dostoïevski : « Le sang coule à flots, gaiement comme le champagne » me revenait à l'esprit [...] » (499), « C'est à ce moment que m'est revenu à l'esprit [...] le début d'un poème des *Illuminations*, "Solde" : "A vendre ce que les juifs n'ont pas vendu..." » (503), « Je songeais à la phrase où Chateaubriand, au début des *Mémoires d'outre-tombe*, dit que l'idée d'un cadavre courant la poste lui fait horreur. » (519). Dans le dernier exemple, vers la fin de l'ouvrage, l'auteur va omettre les guillemets pour rapporter lui-même la parole de Chateaubriand, comme si la parole de ce dernier faisait partie intégrante de son récit.

Outre les phrases qu'on vient de citer, *La Confession négative* tisse d'autres liens avec la littérature. Les noms des auteurs et les titres des œuvres littéraires parsèment le texte pour mettre en évidence un personnage doté d'un vaste savoir. L'auteur éloigne Pascal de l'image du jeune guerrier brutal et inculte. Même s'il participe à des scènes cruelles et violentes, ce personnage est très cultivé. L'image du guerrier ne s'oppose pas à celle du penseur. Le lecteur assiste à une sorte d'équilibre entre la réflexion et l'action, dans la mesure où le guerrier est amené à combattre

pour servir une croyance et une pensée. C'est ce qui explique les lectures nombreuses de ce personnage :

Ces livres les voici : ils m'accompagneraient longtemps. [...] Il s'agissait surtout des Mémoires : outre les Confessions de Saint Augustin, ceux de Commines, de Monluc, de Bassompierre, de Retz, de Saint-Simon, de Mme de Motteville, de La Rochefoucauld, de Marmontel, de Mme d'Epinay, de Talleyrand, de Mme de Rémusat [...] (CN, 348).

La liste est longue, elle s'étale sur presque une page pour citer une partie des lectures de notre personnage. L'intérêt particulier que porte Pascal à la lecture n'est en effet que le reflet de la richesse de la bibliothèque de notre auteur, comme l'a montré Sylvie Ducas dans un article paru dans la revue *Littératures*, qui met en évidence le rapport entre l'héritage intellectuel et la notion de ruines :

Nous avons montré ailleurs²¹⁸ combien l'héritier mélancolique qu'incarne l'écrivain de la filiation écrit sur les ruines du monde, ces vestiges du temps humain – ceux de ses origines et ceux de la bibliothèque –, ruines qui sont aussi les oubliées de nos sociétés post-modernes, malades de vitesse et d'oubli.²¹⁹

Les ouvrages de cette bibliothèque, comme les pierres ramassées jadis dans les champs de fouille, révèlent une certaine dimension du temps à celui qui désire ressaisir en soi « l'histoire de la littérature et l'archéologie d'une langue »²²⁰.

Dans le même ordre d'idée, le narrateur fait plusieurs rapprochements entre son histoire et le monde littéraire. Vers les débuts de l'œuvre, il

²¹⁸ Sylvie DUCAS, « Archéologie du Moi et fable auctoriale dans les fictions contemporaines : un espace d'invention », in Gisèle BERKMAN et Caroline JACOT-GRAPA (dir.), *Archéologie du Moi*, Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 200.

²¹⁹ Sylvie DUCAS, « La bibliothèque-cénotaphe de Richard Millet : posture de l'écrivain en nouveau moraliste ? », in *Littératures, Richard Millet*, sous la direction de Jean-Yves Laurichesse, *op. cit.*, p. 22.

²²⁰ *Idem.*

réclame une aventure « dont le destin de Malraux était certes exemplaire » (CN, 41), et affirme avoir accepté l'invitation au Liban « parce qu'il y avait dans cette invitation quelque chose digne d'une aventure de Malraux. » (*id.*). Il pense bien sûr à l'écrivain engagé en Espagne dans les Brigades internationales. Plus loin, il évoque Stendhal, « l'auteur des *Souvenirs d'égotisme* étant alors un de [ses] maîtres, un de ceux qui [l]'empêchaient de sombrer dans la grandiloquence ou le sentimentalisme. » (70). De même, il exprime son souhait de devenir comme les grands écrivains, ses modèles qui l'impressionnent grâce à leur expérience humaine ainsi qu'à leur style : « Ce que je voudrais écrire serait un peu comme la prose de Genet » (99), « [j]e voulais aller au bout de la souffrance et de l'angoisse, comme Georges Bataille » (101). « Je voulais être de quelque part [...] vivre comme René Guénon en Egypte » (441). Le rapprochement entre la vie du jeune guerrier et celle des grands auteurs est donc fréquent. L'ouvrage de Richard Millet voit renaître entre ses lignes un héritage littéraire impressionnant. Que ce soit grâce à la reprise de certaines citations ou grâce à l'évocation des noms des auteurs et des ouvrages, la littérature occupe dans la confession de l'ancien guerrier une place prépondérante. Par conséquent, tout cet héritage littéraire fait que le livre, loin d'être un simple récit de guerre, de mort et de regret, prend une forme beaucoup plus riche, mêlant l'expérience du guerrier à celle de l'écrivain. A cela s'ajoute une volonté d'universalisation, qui attribue à la guerre une dimension humaine dépassant la violence brute. Le guerrier est un homme qui part en quête d'un certain savoir sur la vie, et la guerre s'avère un moyen pour y accéder. Son expérience n'est plus limitée à son aspect conflictuel bien au contraire, elle apporte une certaine maturité. Un individu qui a connu la guerre va pouvoir porter un regard plus ouvert et plus mûr sur la vie.

Dans *Brumes de Cimmérie*, le narrateur revient encore une fois au Liban. Après tant d'ouvrages sur le Liban et tant de séjours dans ce pays, Millet finit par raconter un monde qui lui est très familier. En effet, cet ouvrage représente en quelque sorte la synthèse d'une longue expérience. En plus

des évènements, des lieux et des dates qui reviennent dans cet ouvrage, nous distinguerons le retour de cet intérêt particulier que porte le narrateur à la littérature. Encore une fois il s'agit d'une dimension plus universelle de la littérature, comme dans ce souvenir d'école :

[...] il m'avait fallu réciter *Le Lion et Le Rat* de La Fontaine avec le sentiment d'avoir été poussé là par une main inexorable – celle du bourreau qui exécute Milady, dans *Les Trois Mousquetaires*, celle aussi qui pousse Marie-Antoinette vers la planche de la guillotine, dans *Le Chevalier de Maison Rouge* [...] les mains croisées derrière le dos, pour réciter les uns après les autres un poème ou une fable, à moi étant échu celle qui commence par " Entre les pattes d'un lion/ Un rat sortit de terre... " (BC, 65-66).

Aux références littéraires s'ajoutent des extraits historiques, mythologiques ou même bibliques. En effet, dans cet ouvrage, Millet reprend des écrits appartenant à des époques lointaines : « [...] ces masseboths que les prophètes de l'Ancien testament exécraient et dont une trentaine se dressent, non loin de là, dans le temple aux obélisques, dédié au dieu guerrier Rechef [...] » (BC, 47), « la malédiction inscrite sur le sarcophage du roi de Sidon Tabnit : "Moi, Tabnit, prêtre d'Astarté, roi des Sidoniens, je repose dans cette caisse. Qui que tu sois, homme quelconque qui trouverais cette caisse, oh ! n'ouvre pas ma tombe et ne me trouble pas" » (48). Dans cet ouvrage, le projet de retour à Jezzine, à cette partie interdite de l'enfance, va permettre le retour à des temps plus anciens, ceux de l'origine.

Les citations et les évocations des noms d'auteurs et des titres des ouvrages littéraires et philosophiques placent l'œuvre de Millet dans la lignée des grands écrivains, ceux qui puisent dans un héritage culturel et intellectuel prestigieux pour le retravailler et l'intégrer dans un texte nouveau, mais qui s'inscrit tout de même dans la tradition. Ces références littéraires reprennent des éléments en rapport direct avec le Liban, mais ne s'y limitent pas. Une bibliothèque plus universelle est ressuscitée à travers

les ouvrages pour arriver jusqu'aux textes mythologiques et bibliques. Même l'intertextualité participe à ce mouvement de retour aux sources, à la notion de l'originel. Roland Barthes écrit :

Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y retrouve Proust par un détail minuscule [...]. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de références, la *mathésis* générale, le *mandala* de toute la cosmologie littéraire [...]. Proust, c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle ; ce n'est pas une « autorité » ; simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie.²²¹

Roland Barthes souligne ici l'importance de l'intertextualité. Il évoque une sorte de lien sacré, tissé avec un texte source variable selon chaque écrivain. Mais dans tous les cas, un texte littéraire ne peut être considéré comme tel, sans ce mouvement circulaire, sans cette intégration d'un élément ancien dans un monde nouveau dans l'espoir de « s'inventer, à tous les sens du mot, et remonter jusqu'à la source, à l'originaire »²²² comme le souligne Millet.

Ainsi, l'écriture du ressassement paraît conforme au paradigme de la réincarnation, elle est perpétuelle réinvention, répétition et variation du passé dans le présent. Ecrire, c'est pour Richard Millet reconfigurer les rapports entre la vie et la mort, déstructurer le temps pour s'en affranchir et par là même contempler sa « figure absente »²²³.

Pour conclure sur cette problématique du ressassement, il nous paraît indispensable d'évoquer le thème du digestif, un thème qui occupe une part considérable dans l'œuvre de Millet. La nourriture et ce qui l'entoure –

²²¹ Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1993, p. 58-59.

²²² Richard MILLET, « Comme une tentative pour aller au plus noir », entretien cité, p. 159.

²²³ Richard MILLET *Ma vie parmi les ombres*, op. cit., p. 629.

consommation, digestion, défécation – reproduisent à leur façon un cycle qui concerne bien plus que les préférences culinaires de l’auteur. On évoquera d’abord la fonction mémorielle de la nourriture, de ces plats qui gardent en eux toute la saveur d’un instant ou d’une époque. On pense surtout à la « Chorba » évoquée dans *La Confession négative* et qui ramène le personnage au rituel de la soupe qu’il a connu sur le plateau de Millevaches. Il est évident que dans les récits d’enfance, les évocations culinaires produisent un « effet madeleine ». Reprenons le passage qui évoque la richesse de l’imaginaire lié à la soupe dans *La Confession négative* :

[...] un repas sans soupe n’en était pas tout à fait un pour moi, à cette époque [...] "La soupe ? Chorba ?" a-t-elle dit en faisant sonner ce mot probablement venu du russe via l’Empire ottoman, et qui déployait dans cette maison montagnarde envahie par les ombres du soir et les odeurs de la cuisine, la blancheur de la Russie, cette chorba à quoi je n’avais jamais goûté, sinon en imagination, au cours de mes lectures de romans russes, l’odeur de la soupe [...] me donnant tout à la fois le désir de me plonger aussitôt dans un roman de Tolstoï ou de Tourgueniev, de retrouver le goût de la soupe siomoise, et d’en revenir à mon récit, au moment où je mangeais, ce premier soir de septembre, sous le regard attentif et orgueilleux de ma mère [...] (CN, 298)

Le lien qui unit la langue à l’alimentation ne se limite pas chez Millet au rapport avec la mémoire. En effet, l’oral et le buccal participent à l’élaboration de la structure cyclique des ouvrages. Les aliments représentent l’emblème de la « métamorphose ». On assiste dans un premier temps à leur transformation dans la cuisine, puis dans un deuxième temps lors de la digestion. On peut parler d’une sorte d’alchimie dans son aspect le plus subtil. Reste que pour Millet, le travail de métamorphose le plus obsédant est celui du « lent travail de

transformation » qui « s'accomplit dans le ventre »²²⁴. Ses personnages entretiennent avec la nourriture et particulièrement la digestion un rapport qu'on peut qualifier d'anxieux. Le choix des aliments et la procédure de la digestion sont source d'angoisse, dans la mesure où ils risquent de contaminer l'individu et même de l'envahir. Ces produits qui traversent le corps en passant par la bouche détiennent une symbolique particulière pour les personnages.

C'est surtout le rapport qu'ils entretiennent avec l'écriture qui nous intéresse. Une attitude accompagnera la majorité de ceux qui, comme nous l'avons déjà signalé, apparaissent comme des figures de l'écrivain. En effet, ils sont souvent sujets à des maladies liées à la digestion : maux de ventre, indigestions et nausées. Dans ces scènes reviennent fréquemment les expressions « se délivrer » et « se vider » pour désigner la défécation ou le vomissement. Mais ces verbes conviennent aussi bien pour l'acte de l'écriture. Malgré le décalage entre les deux actes, la délivrance de la nourriture et celle des mots participent à une même fonction, celle de la libération de ce qui git dans les entrailles : « tirer de ses entrailles un étron magnifique, une sorte de chef-d'œuvre »²²⁵, affirme le personnage de *Lauve le pur*. « Tirer de ses entrailles » une œuvre, devient synonyme de la délivrance de tout ce qu'on a absorbé, d'où le rapport métaphorique entre la nourriture et l'écriture. Sylviane Coyault pousse cette fonction plus loin dans son article intitulé « La soupe et autres cuisines de Richard Millet ». Elle attribue à cette délivrance le pouvoir de rendre le personnage immatériel : « [...] comme si la "délivrance" des mots et des aliments tendait à en faire un être immatériel. La matière devenue "matières" le rend à la pureté. »²²⁶.

La fonction biologique de la digestion est ainsi ramenée à un imaginaire plus noble. Encore une fois Millet va pouvoir, d'une façon ou d'une autre,

²²⁴ MILLET Richard, *Dévotions*, Gallimard 2006, p. 15

²²⁵ MILLET Richard, *Lauve le pur*, Folio, 2001, p. 185

²²⁶ Sylviane COYAULT, « La soupe et autres cuisines chez Richard Millet », in *Littératures Op, Cit*, p. 18

accorder à des actes triviaux une dimension lyrique²²⁷. Comme la guerre qui devient un acte humain valorisant, la défécation va permettre à l'individu de se délivrer et d'atteindre une nature plus spirituelle. Le ressassement des aliments et celui des mots participent à ce projet de recherche qui s'inscrit dans la continuité.

On pense ici aux réflexions de Michel Leiris sur la répétition. Dans l'œuvre de cet écrivain, elle apparaît comme ce qui détermine la perception initiale du monde et comme ce qui autorise la ressaisie de cette expérience enfantine dans le ressouvenir. C'est un moteur essentiel de ces jeux de langage qui sont pour Leiris des expériences cruciales et un moyen de révélation plutôt qu'un obstacle, la répétition apparaissant d'autre part comme un moyen d'accès au passé :

C'est en me répétant certains mots, certaines locutions, les combinant, les faisant jouer ensemble, que je parviens à ressusciter les scènes ou tableaux auxquels ces écriteaux, charbonnées grossièrement plus souvent que calligraphiés, se trouvent associés ; c'est en disposant côté à côté [...] ces signes épars ou épaves délavées, que je parviens à tirer de leur immatérialité de fantômes [...] ces souvenirs sans autre caractère commun que leur capacité d'être ainsi ressuscités, tels des morts se levant à l'appel de leur nom ou au seul énoncé d'une formule dépourvue de signification raisonnable mais par le fouet magique de laquelle ils sont revigorés.²²⁸

Que ce soit dans le but de faire ressusciter les morts ou le passé, l'écriture du ressassement contribue à apaiser les hantises d'un individu conscient de sa fugacité dans ce monde. Continuer à écrire, continuer à chercher, continuer à vivre, tels sont les enjeux de l'écriture de Millet.

²²⁷ Nous empruntons les termes « trivial » et « lyrique » à une conférence prononcée par Jean-Michel Maulpoix le 4 décembre 2012 à Toulouse, intitulée « Le Lyrisme du trivial ».

²²⁸ Michel LEIRIS, *Biffures*, Gallimard, « L'imaginaire », 1948, Paris, p. 119.

Conclusion

A la fin de notre étude s'impose une réflexion sur son origine, pour nous demander si elle fut déclenchée par un pays ou par une œuvre. Notre recherche est-elle née de l'espace libanais ou de l'œuvre de Richard Millet ? Au terme du parcours suivi, nous pouvons conclure qu'il s'agissait du pouvoir de l'écriture, de ce que la plume de Millet a pu restituer de l'expérience libanaise. La littérature, au sens élevé où l'entend l'écrivain conscient de sa vocation, est loin de l'imitation ou de la reproduction, elle est une vision et une interprétation. Notre auteur saisit la vie – ici révélée par l'expérience libanaise – pour la transfigurer dans une tentative d'élucidation et de révélation. Et c'est particulièrement ce travail de création qui a suscité notre envie d'explorer de plus près l'œuvre libanaise de Richard Millet.

Notre travail s'est articulé autour de trois axes : le sujet, l'espace et le temps. Nous avons accompagné l'expérience libanaise de Richard Millet en nous intéressant d'abord à un élément fondamental, celui du rapport entre l'œuvre et la vie de Richard Millet. Ce lien se manifeste à travers les personnages rencontrés dans les ouvrages et qui reflètent, d'une façon ou d'une autre, l'expérience personnelle de Millet. Ce rapprochement nous a guidée vers le genre de l'écriture de soi mêlant l'imaginaire et la réalité,

pour dépasser la simple pratique autobiographique. Notre étude a abordé le lien entre le destin personnel de Millet et son destin d'écrivain, sans assister toutefois à une osmose totale entre les deux. Pour élaborer cette idée, nous avons dressé d'abord un aperçu théorique de l'écriture de soi, pour montrer que la restitution de l'expérience personnelle par l'écriture s'avère un besoin humain. Toutefois, cette pratique connaît des contraintes qui l'empêchent de retranscrire fidèlement la réalité, d'où d'ailleurs le doute qui l'affecte. Puis, nous nous sommes attardée sur la fonction primordiale de l'écriture de soi dans les œuvres de notre corpus : la quête identitaire. Millet a choisi de ressusciter son histoire personnelle à travers les pages de ses livres dans le but de revisiter un temps perdu qui hantera toute son œuvre.

La notion de la quête nous a incitée ensuite à dresser le décor de cette aventure qui se déroule dans un cadre spatial particulier, celui du Liban. Nous avons découvert le Liban avec le regard de Millet. C'est le pays défiguré par la guerre qui apparaît d'abord au lecteur. Cependant, loin de se limiter à cet aspect, le Liban présente une figure plus accueillante, celle d'un pays moderne et joyeux. C'est là que se dissipe l'idée de comparer la lecture de l'ouvrage de Millet à un voyage touristique au Liban. En effet, on assiste à une vision plus subtile, aux observations d'un écrivain qui teinte les monuments et la nature de ses propres sentiments. La description de l'espace libanais, malgré son objectivité apparente, laisse affleurer à la surface du livre le passé de l'observateur. L'étude de l'énonciation a dévoilé la multiplicité des descripteurs de ce pays, et la diversité des angles de vues d'après lesquels il est décrit. Ce processus d'écriture nous rappelle le projet de Georges Perec qui avait conçu de décrire, deux fois chacun des douze lieux liés à sa vie²²⁹. Une première description se faisait *in situ*, une seconde description se faisait de mémoire et rassemblait toutes les anamnèses concernant le lieu. Cette méthode, reprise pendant douze ans, produit un récit multiple à base de description et de remémoration.

²²⁹ Voir Philippe LEJEUNE, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, éd. POL, 1990, ch. III, « Lieux », p. 141-209.

Après avoir visité l'espace décrit à travers les ouvrages, nous avons repéré des fonctions particulières qui se reproduisent fréquemment et qui créent des interactions entre le sujet et l'espace. Dans l'œuvre libanaise de Millet, le rapport à l'espace a connu une certaine évolution, une maturation, dans la mesure où il passe de la notion de l'absence à celle de la présence, avec tout un processus d'approche. L'étude de l'espace libanais a dégagé de même l'importance de la représentation de la ville de Beyrouth. Millet montre un aspect insolite dans cette ville : la division. Si la guerre a introduit la notion de Beyrouth-Est et Beyrouth-Ouest, bien avant on pouvait y distinguer des divisions d'ordre social et économique. Toutefois, la particularité de cette ville réside dans son pouvoir de transformer cette division en une richesse. Beyrouth a connu des peuples et des civilisations divers tout au long de son histoire, ce qui a enrichi son patrimoine culturel. La diversité dans cette ville se déploie à travers une forme plus ouverte, celle du cosmopolitisme, de cette tendance à résumer le monde dans un amalgame de langues, de monuments, de religions et de pensées. Si Millet espère retrouver dans ce pays une certaine vérité, c'est parce que le Liban a dépassé toutes les frontières géographiques pour retrouver une identité universelle, celle de l'être humain.

Dans cette ville divisée et associée à l'absence, on ne peut négliger le rôle associée à la femme croisée à plusieurs reprises durant les voyages « réels » et « fictifs ». Que ce soit la mère, la bien-aimée ou la servante, la femme désirée reprend maints traits de la ville de l'enfance. Elle garde en elle des aspects antagonistes, et refuse de s'abandonner à l'oubli et à la mort. La présence de la femme, comme celle de Beyrouth, représente une lueur d'espoir dans le chemin de l'auteur.

L'étude de l'espace libanais nous a permis de repérer des fonctions particulières qui définissent le rapport de Millet à ce pays. Mais la fonction la plus importante reste celle de la guerre, de ce phénomène qui ne se limite pas à la destruction et à la violence. En effet, on est en présence d'un espace qui entretient un rapport très particulier avec le conflit qui a marqué son histoire, une guerre qui paradoxalement unit et apprend à

vivre et à écrire.

A travers cette partie, nous avons montré comment l'espace s'est transformé en un portail qui donne sur l'intériorité de Millet. La découverte de l'espace chez notre auteur a dépassé la dimension ludique ou touristique. Nous avons abordé la question du voyage dans l'œuvre de Millet comme étant un chemin qui aboutit à la découverte de soi, ce que pourrait résumer une citation de H. J. Possin : « La question du voyage doit toujours être considérée dans le cadre de la représentation du monde et de l'homme... »²³⁰.

Enfin, la troisième partie de notre étude s'est construite autour d'un élément fondamental qui hante l'ensemble de l'œuvre de Millet, le Temps. Ce thème crucial a rythmé l'ensemble de l'œuvre à travers des temps bien précis qui reviennent fréquemment. L'enfance, l'écriture, le voyage et la guerre ont tissé les œuvres de Richard Millet selon des combinaisons différentes, pour aboutir finalement à une osmose parfaite entre eux. Après avoir travaillé le thème du temps en général, nous avons abordé le processus de la mémoire, la réminiscence du passé, le retour du temps. L'œuvre se déploie selon un schéma cyclique, sans toutefois tomber dans la redondance. Le charme de l'écriture de Millet réside dans son pouvoir d'évoluer malgré l'aspect répétitif qui la sous-tend. Nous avons développé ce mouvement à travers l'idée du ressassement, qui s'étend jusqu'à l'usage de l'intertextualité, cette pratique qui attribue à des auteurs d'époques différentes le rôle de participer au projet d'écriture de Millet, pour lui accorder une dimension plus universelle.

En écrivant, l'auteur est pour une fois maître de son trajet. De même, l'abondance de l'imaginaire attaché au pays de l'enfance ouvre les volets de la littérature et ceux du passé. L'étude des représentations différentes de ce pays nous a permis de découvrir les mutations de la personnalité de son auteur. Cette pensée nous renvoie à la rêverie autobiographique de Julien Gracq, qu'il définit si bien dans *La Forme d'une ville* : « Reprenons

²³⁰ H. J. POSSIN, *Reisen und Literatur: das thema des Reisens in der englischen Literatur*, Tübingen, M. Niemayer, 1972, p. 18.

donc le chemin des rues de Nantes, non pas à la rencontre d'un passé que je ne voudrais mettre à ressusciter aucune complaisance, mais plutôt de ce que je suis devenu à travers elles, et elles à travers moi. »²³¹. Les ouvrages de Millet ne se soucient pas de revivre des scènes délaissées ou de décrire un parcours effectué. Millet décrit le pays de l'enfance pour découvrir ce qu'il est devenu « à travers lui ». Il s'agit de ce rapport de complémentarité mutuelle entre le Liban (réel ou imaginé) et lui-même.

Dans ce pays, c'est l'éveil des sens, cette montée de sève au pays du cèdre, qui est à l'origine de ce que l'écrivain nommera plus tard « l'inlassable questionnement spirituel et politique sur l'Occident et l'Orient ». Millet découvre la langue arabe, l'archéologie, les cités phéniciennes, les temples grecs, romains, le cosmopolitisme, la tolérance. Au mitan de ce territoire magnifique, berceau de la civilisation, notre auteur s'est laissé envahir par une sorte de vénération discrète pour le prestige et la mélancolie levantines. L'homme Millet fut marqué par tout ce brassage, et avoue sa double identité. Cependant, « l'écriture est le lieu des conciliations impossibles »²³², et c'est dans cette ambiance de réconciliation, que le Liban a favorisé la poussée des germes de l'écrivain en lui. *Laura Mendoza* proclamait déjà que « nous autres, exilées, avons le sentiment que notre langue était notre seule, notre véritable partie »²³³. Le Liban a appris à Millet le sens de l'exil, il a créé en lui le besoin de combattre ce sentiment et lui a appris à écrire pour survivre.

Enfin, on peut se demander quelle est la leçon que Millet a pu retenir de tous ces retours réels et imaginaires au Liban, quel « graal » il a rapporté après toutes ces quêtes. L'illumination de l'écrivain émerge des pages de son manuscrit. Millet a trouvé dans ce pays une matière littéraire inépuisable. De plus, il a découvert l'enchantement du voyage, le fait de se lancer dans une méditation sur le monde tout en restant en contact avec ses habitants, sa nature et ses aspects euphoriques ou déprimants. Peut-

²³¹ Julien GRACQ, *La Forme d'une ville*, Corti, 1985, p. 10.

²³² Richard MILLET, *Fenêtre au crépuscule*, *op. cit.*, p. 25.

²³³ Richard MILLET, *Laura Mendoza*, P.O.L., 1991, p. 53.

être n'a-t-il pas pu retrouver le temps perdu, ou la ville perdue, mais il a certainement goûté au plaisir de la recherche :

Je voudrais la ferveur du renoncement ; dépassé, même le trop aisé paradoxe par lequel on renonce moins à ce qu'on quitte qu'au but de tout voyage. Chemins qui ne mènent nulle part des forêts occidentales, et le fait même de marcher : le pur cheminement. (OD, 119)

En guise de conclusion de notre travail, nous souhaitons faire un rapprochement avec une œuvre littéraire de nature différente, mais qui reprend le thème de la mémoire d'une expérience libanaise. Nous pensons à une bande dessinée de Zeina Abirached. En effet, nous observons un parallélisme intéressant entre l'œuvre de cette écrivaine et celle de Richard Millet, malgré la différence stylistique et formelle. L'expérience de Zeina Abirached représente en quelque sorte le reflet de celle de notre auteur. A vingt-six ans, la graphiste libanaise s'installe à Paris et se lance dans un travail de remémoration de son enfance vécue au Liban. Avant *Mourir, Partir, revenir. Le jeu des hirondelles*, deux courtes histoires avaient vu le jour : *[Beyrouth] Catharsis* et *38, rue Youssef Semaani* (chez Cambourakis), albums à la construction astucieuse. Ces œuvres, hantées par le thème du Liban et de la mémoire, s'avèrent étroitement liées à l'expérience personnelle de la jeune écrivaine. Déjà, au cœur du récit *[Beyrouth] Catharsis* figure l'adresse du domicile où la jeune femme a vu le jour, en 1981, situé sur la « ligne verte », cette ligne de démarcation qui séparait l'est et l'ouest de Beyrouth durant la guerre civile. On retrouve à nouveau l'immeuble et ses habitants dans *Le jeu des hirondelles*, chronique plus dense de cette enfance pendant la guerre, et dont les racines sont à trouver dans quelques vieilles images télévisées :

Lorsque l'INA a ouvert ses archives sur Internet, je me suis plongée dans les images de Beyrouth, durant les années 1980. Tout à fait par hasard, je suis tombée sur un reportage de l'époque, intitulé Beyrouth 1984, une rue sur la

ligne de démarcation. J'avais trois ans à l'époque, mais j'ai reconnu cette rue, qui était proche de la mienne. On y voit dans un immeuble une famille entière, regroupée dans une petite pièce. Parmi eux, une femme clame avec une profonde certitude: "Je crois que nous sommes quand même, peut-être, plus ou moins en sécurité ici." Cette femme, c'est ma grand-mère maternelle. Et sa phrase résume très bien la situation de tous ces gens qui sont restés sur place, avec le minimum vital. Ça a été le point de départ de cet album.²³⁴

L'œuvre d'Abirached, axée sur l'enfance en temps de guerre, à Beyrouth, se déploie dans une réalité quotidienne dure, éprouvante, angoissante. Mais le travail de l'écriture met l'accent sur une dimension plus sublime. La chaleur humaine, la solidarité entre les habitants d'un même immeuble, le lien particulier qui unit les membres de la famille, offrent un regard différent sur la guerre. L'écrivaine met en exergue un temps où les gens étaient unis par l'instinct de survie.

Millet et Abirached font preuve dans leurs ouvrages d'une vraie hantise de certains thèmes : l'espace (le Liban), le temps (le passé et l'enfance), la guerre civile. De même, tous les deux évoquent le lien entre ces éléments et ce qu'ils sont devenus à travers eux en tant qu'individus ainsi qu'en tant qu'écrivains. Si nos auteurs se souviennent tous les deux de l'expérience libanaise, ils ne le font certes pas de la même manière. Au moment où Abirached écrit pour se libérer de ce temps d'enfance et de guerre qui la hante, le texte de Millet apparaît comme un ensemble extrêmement vaste et varié de réflexions non seulement sur des questionnements humains, sociaux, philosophiques et moraux, mais aussi sur les sujets concernant la vocation d'un écrivain et les valeurs de la littérature.

Par conséquent, la force de l'œuvre de Millet réside dans cette aptitude à mener une réflexion qui a priori se soucie de la petite histoire personnelle, mais qui nous guide en réalité vers un questionnement universel. Notre auteur vise une dimension beaucoup plus étendue que celle de sa propre

²³⁴ <http://www.du9.org/entretien/zeina-abirached/>

enfance ou sa propre expérience. Ce sont les origines du Temps qu'il cherche à ressusciter, et l'expérience des différentes civilisations qu'il restitue.

Face à l'attitude passive de l'homme contemporain, Richard Millet se revendique comme un voyageur à travers le temps et l'espace. Certes, on peut adhérer à ses réflexions comme on peut les critiquer, mais on ne peut à aucun moment douter de sa volonté d'atteindre une certaine vérité sur l'humanité qui, peut-être, rendra l'Homme moins vulnérable aux mystères de ce monde éphémère.

Bibliographie

Corpus principal

- MILLET Richard, *L'Invention du corps de Saint Marc*, P.O.L., 1983.
- , *Beyrouth ou la séparation* suivi de *Un balcon à Beyrouth*, La Table ronde, « La petite vermillon », 2005.
- , *L'Orient désert*, Mercure de France, 2007.
- , *La Confession négative*, Gallimard, 2009.
- , *Brumes de Cimmérie*, Gallimard, 2010.

Autres ouvrages de Richard Millet

- Sept passions singulières*, P.O.L., 1984.
- L'Angélus*, P.O.L., 1988.
- Laura Mendoza*, P.O.L., 1991.
- Lauve le pur*, Gallimard, « Folio », 2001.
- Ma vie parmi les ombres*, Gallimard, 2003.
- Richard Millet, les territoires de la langue*, texte écrit pour le film de Mona Makki, Espace francophone, France, 2003.
- Le Sentiment de la langue*, La Table ronde, « La petite vermillon », 2003.
- Dévotions*, Gallimard, 2006.
- Neuf leçons de littérature*, éd. Thierry Magnier, 2007.
- Cinq chambres d'été au Liban*, Fata Morgana, 2010.

Entretiens

« Passages, détours, mesures », entretien avec Yannick Haenel, *Recueil*, n° 23-24, 1992.

Entretien avec Stéphane Giocanti et Richard de Seze, *L'Œil de bœuf*, n°11, novembre 1996.

« Un écrivain doit utiliser tous les registres de la langue », entretien avec Philippe Savary, *Le Matricule des Anges*, n°30, 2001.

Fenêtre au crépuscule. Conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison, La Table Ronde, 2004.

Harcèlement littéraire, entretien avec Delphine Descaves et Thierry Cecille, Gallimard, 2005.

Entretien avec Jean-Yves Laurichesse, in *Cahiers Claude Simon*, Presses Universitaires de Perpignan, n°1, 2005.

« Comme une tentative pour aller au plus noir... », Entretien avec Jean-Yves Laurichesse par courrier électronique, *Littératures*, n°63, Presses Universitaires du Mirail, 2010.

Entretien avec Sylviane Coyault, in S. Coyault (dir.), *L'Ecrivain et sa langue : romans d'amour, de Marcel Proust à Richard Millet*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2005.

Etudes sur l'œuvre de Richard Millet

BLIN, Richard, « Brumes de Cimmérie », *Le Matricule des Anges*, n° 110, février 2010.

— « Compte rendu de *Ma Vie parmi les ombres* », *Le Matricule des Anges*, n°48, 15 nov.-31 déc. 2003.

CAMPION Pierre, « A la recherche de la langue perdue : la marche périlleuse de Richard Millet », larevuedesressources.org, 2004.

COYAULT-DUBLANCHET Sylviane, *La Province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergougnoux, Richard Millet*, DROZ, Genève, 2002.

DESPORTES Bernard, « Un Chant crépusculaire », in Christian Morzewski (dir.), *Richard Millet. La langue du roman*, Artois Presses Université, 2008.

HAENEL Yannick, « La trilogie noire de Richard Millet », *L'œil de bœuf*, n° 11, novembre 1996.

HOUPPERMANS Sjef, « Le Plateau des milles mystères. Réel et fantastique chez Richard Millet », in Lisbeth Korthals Altes *et alii* (dir.), *The New Georgics. Rural and regional motifs in the contemporary european novel*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2002.

LAPACHERIE Jean-Gérard, « Penser la bouche pleine ? », in S. Coyault (dir.), *L'Ecrivain et sa langue : romans d'amour, de Marcel Proust à Richard Millet*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2005.

LAURICHESSE Jean-Yves, *Richard Millet. L'Invention du pays*, Rodopi, coll. « Faux titre », 2007.

— « Richard Millet : le lieu et les voix », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

— « Travail de mémoire et construction d'univers dans l'œuvre romanesque de Richard Millet », in Danielle Bohler (dir.), *Le temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, Presses Universitaires de Bordeaux, septembre 2006.

— « Le sentiment géographique de Richard Millet », in Christian Morzewski (dir.), *Richard Millet. La langue du roman*, Artois Presses Université, 2008.

— (dir.), *Richard Millet*, Revue *Littératures*, n°63, Presses Universitaires du Mirail, 2011.

MAJDALANI Charif, « Les trois Liban de Richard Millet », in Christian Morzewski (dir.), *Richard Millet. La langue du roman*, Artois Presses Université, 2008.

Matricule des Anges (Le), n°30 (dossier « Richard Millet »), mars-mai, 2000.

MORZEWSKI Christian (dir.), *Richard Millet. La langue du roman*, Artois Presses Université, 2008.

— (dir.), *Richard Millet. « La Gloire des Pythre », « Lauve le pur », « Ma vie parmi les ombres »*, *Revue Roman 20-50*, n° 53, Septentrion, juin 2012.

MURA-BRUNEL Aline, « La Voix de la terre. Richard Millet, *La Voix d'alto* », *Muse*, été, 2002.

—, « Richard Millet entre les ombres et les vivants », in S. Houppermans, C. Bosman Delzons et Danièle de Ruyter-Tognotti (dir.), *Territoires et terres d'histoires : perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2005.

NAJJAR Alexandre, « Le Beyrouth de Richard Millet », in Ilham Slim Hoteit (dir.), *Richard Millet*, Beyrouth, Publications de l'Université Libanaise, 2009.

SLIM-HOTEIT Ilham (dir.), *Richard Millet*, Publications de l'Université Libanaise, Beyrouth, 2009.

Etudes sur l'écriture de soi

BAJOMEÉ Danielle et DOR Juliette (dir.), *Annie Ernaux se perdre dans l'écriture de soi*, Klincksieck, 2011.

BRIOT Frédéric, *Usage du monde Usage de soi. Enquête sur les mémorialistes d'Ancien régime*, Edition du seuil, 1994.

CANNONE Belinda, *Narrations de la vie intérieure*, Klincksieck, 1998, Langres.

DOUBROVSKY Serge, « Autobiographie/ vérité/ psychanalyse », in *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988.

ERNAUX Annie, *L'écriture comme un couteau*, Entretien avec Fr. Y. Jeannet, Paris, Stock, 2003.

GRELL Isabelle, « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction », in Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Bruylant-Academia, Louvain-La-Neuve, 2007.

GUSDORF Georges, *Lignes de vie I, Les écritures du moi*, Paris, Editions

Odile Jacob, 1991.

LECARME Jacques, LACARME-TABONE Eliane, *L'Autobiographie*, Armand Colin, Paris, 1997, 1999.

LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, 1971, Paris.

—, *Le Pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points essais », 1975.

—, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, « Poétique », 1980.

—, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

— « Nouveau roman et retour à l'autobiographie », in Michel Contat (dir.), *L'auteur et le manuscrit*, Presses Universitaires de France, 1991.

—, *Les Brouillons de soi*, Seuil, 1998.

—, *Pour l'autobiographie*, Seuil, 1998.

—, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Seuil, Paris, 2005.

LAVAGETTO Mario, *La Cicatrice de Montaigne. Le mensonge dans la Littérature*, Paris, L'Arpenteur, Gallimard, 1997, traduction par Adrien Pasquali.

LESOT Adeline, *L'Autobiographie de Montaigne à Nathalie Sarraute, thèmes et questions d'ensemble*, Hatier Paris, 1988.

MURA-BRUNEL Aline, « Intime/Extime », in A. Mura-Brunel et Frank Schuerewegen (dir.), *L'Intime L'Extime*, Rodopi B.V. Amsterdam, New York, 2002.

PICON Gaëtan, *L'Ecrivain et son ombre*, Gallimard, 1953, Paris.

RABATE Dominique, *Pour une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991.

ROBIN Régine, *Le Golem de l'écriture, de l'autofiction au Cybersoi*, éd. XYZ, 2005.

RICOEUR Paul, « Approches de la personne », *Esprit*, Mars 1990

—, « L'identité narrative », *Esprit*, n° 7-8, 1988.

—, *Temps et récit*, t. II, Le seuil, « poétique », Paris, 1983.

SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Le propre de l'écriture de soi*, Téraèdre.

VARGAS LLOSA Mario, *La Vérité par le mensonge*, traduit de l'espagnol

(Pérou) par Albert Bensoussan et Anne-Marie Casès, Gallimard, 2006, Saint-Amand.

Etudes sur l'espace et le voyage

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, 2001

—, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1948.

BASARI (El) Aïcha, *L'Imaginaire carcéral de Jean Genet*, L'Harmattan, Paris, 1999.

BEAUCHARD Jacques, *Beyrouth la ville, la mort*, Editions de l'aube, 2006.

BEJJANI Gérard, *Lieux et milieux chez Barbey d'Aurevilly*, thèse pour le doctorat sous la direction de Philippe Hamon, Université de La Sorbonne Nouvelle Paris III, 1992.

CHELEBOURG Christian et MEITINGER Serge (dir.), *Ecriture de la ville*, KIME, 2006.

FABRE Cédric, *Ecrivains-voyageurs*, adpf, 2003, Paris.

GRACQ Julien, *La Forme d'une ville*, Corti, 1985.

MOURA Jean-Marc, *La Littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, H. Champion, Paris, 1998.

NAJJAR Alexandre, « Le Beyrouth de Richard Millet », in Ilham Slim Hoteit (dir.), *Richard Millet*, Beyrouth, Publications de l'Université Libanaise.

ONIMUS Jean, « L'homme et la ville », in Jacqueline Beaujeu-Garnier (dir.), *L'homme et la ville dans le monde actuel*, Desclée de Brouwer, 1969.

—, *La Maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, PUF, « écriture », Paris, 1991.

PASQUALI Adrien, *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Klincksieck, 1994.

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 1974.

SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Payot, « Petite bibliothèque », 2004.

TABET Jade (dir.), *Beyrouth, la brûlure des rêves*, éditions Autrement, 2001.

TVERDA György (dir.), *Ecrire le voyage*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, Paris.

VION-DURY Juliette (dir.), *L'Ecrivain auteur de sa ville*, collection Espaces humains.

VIRIAN Elsa, *Les rapports ville-campagne à la périphérie de l'agglomération Beyrouthine: le cas de Raïfoun*, 1975.

Etudes sur le temps, la mémoire, les mythes

ALBOUY Pierre, *Mythes et Mythologie dans la littérature française*, Armand Colin, 1969.

BERKMAN Gisèle et JACOT GRAPA Caroline (dir.), *Archéologie du Moi*, Presses universitaires de Vincennes, 2009.

BOHLER Danielle (dir.), *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, Presses universitaires de Bordeaux, Septembre 2006.

BORGES Jorge Luis, *Histoire universelle de l'infamie / Histoire de l'éternité*, Paris, 10/18, 1994.

BRUNEL Pierre, *Mythocritique – Théories et parcours*, Paris, PUF, 1992.

HENTSCHE Thierry, Avant-propos de *Le Temps aboli. L'Occident et ses grands récits*, éd. Bréal, Québec, 2005

LEJEUNE Philippe, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, éd. POL, 1990.

SIGANOS André, *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*, PUF, Paris.

TADIÉ Jean-Yves et Marc, *Le Sens de la mémoire*, Gallimard, 1999, Paris.

Études sur la poétique et l'intertextualité

BENOIT Eric, « Sas (la parole en exil) », in Eric Benoît, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin, Dominique Rabatet (dir.), *Modernités 15, Ecritures du ressassement*, Bordeaux, 2001.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de citation*, Seuil, Paris, 1979.

FREDERIC Madeleine, *La Répétition, étude rhétorique et linguistique*, Tübingen, M. Niemeyer, 1985..

FROMILHAGUE Catherine, *Les Figures de style*, Armand Colin, Paris, 2010.

GIGNOUX Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, 2005.

HAMON Philippe, *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, MACULA, Paris, 1991.

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Hachette Supérieure, 1993.

HAMON Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Droz, 2000.

PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, 1996.

RIPOLL Ricard (dir.), *L'Ecriture fragmentaire: théories et pratiques*, Actes du 1er congrès international du Groupe de Recherches sur les Ecritures Subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001, Presses Universitaires de Perpignan, 2002.

SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, *L'Ecriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Presses universitaires de France, 1997.

Autres études critiques et théoriques

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1993.

BENVENISTE Emile, « Le langage et l'expérience humaine », *Problèmes de linguistique générale II*, « Tel » (n° 47), Gallimard, 1980

BOURBON-BUSSET (de) Jacques, *La Nature est un talisman*, Gallimard, coll. « Folio », 1978.

BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. E. Laget de Lavaïsse, Paris, 1803 ; Paris, Vrin, 1973

CALLE-GRUBER Mireille, « Le texte non-saturé », *Poétique*, n° 35.

COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1972.

DITHLEY Wilhelm, *Introduction aux sciences de l'esprit*, trad. et présent. S. Mesure, Paris, Cerf, 1992.

GLAUDES Pierre et METER Helmut (dir.), *L'Expérience des limites dans les récits de guerre (1914-1945)*, Ed. Slatkine, Genève, 2001

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1 (La présentation de soi) et t. 2 (Les relations en public) / trad. d'A. Accardo, Paris, éditions de minuit, 1973.

NOURISSIER François, *Mauvais genre*, Entretiens avec Frédéric Badré et Arnaud Guillon, Folio, 1996.

PASCAL David, "Ses visages" in Mohamad Seffahi (dir.), *Autour de Jacques Derrida. Manifeste pour l'hospitalité*, éditions Paroles d'aube, 1999.

POSSIN H.J., *Reisen und Literatur: das thema des Reisens in der englischen Literatur*, Tübingen, M. Niemayer, 1972

RABATE Dominique, *Le Chaudron Fêlé. Ecartés de la littérature*, José Corti, 2006.

Autres ouvrages littéraires

ABIRACHED Zeina, *Mourir, partir, revenir. Le jeu des hirondelles*, éd. Cambourakis, 2007.

BARONNE STAFFE, *L'Usage du monde. Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, V. Havard, Paris, 1889.

BARRES Maurice, *Une enquête au pays du Levant*, Plon, 1923.

BECKETT Samuel, *L'Innommable*, Minuit, 1953.

BOUILLIER Grégoire, *L'Invité mystère*, Allia, 2004.

CALVIN, *Institution de la religion chrétienne* (1536, 1541 en français), chap. VIII, Les belles lettres, 1961, 4 vol., vol. III.

ERNAUX Annie, *Se perdre*, Gallimard, 2001

FLEM Lydia, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Seuil, 2004.

JABES Edmond, *Le Livre des marges*, Livre de poche, biblio-essais, 1987.

JULIET Charles, *Accueils*, Journal IV, 1982-1988, POL, p. 306, (15-11-1987), et l'autre faim, Journal V, 1989-1992, POL, p. 52 (14-08-1989).

LAMARTINE Alphonse, *Un voyage en Orient*, présenté et annoté par Sarga Moussa, Campion, 2000.

- NERVAL (de) Gérard, *Voyage en Orient*, Gallimard, « Folio ».
- PEREC Georges, *Je me souviens*, P.O.L., 1978.
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu*, t. I, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1947.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984.
- SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Livre XI, ch. 14, Garnier, 1950.
- STEINER Georges, *Passions impunies*, Paris, Gallimard, 1997.
- TUENI Nadia, « Beyrouth », *Liban, 20 poèmes pour un amour*, publié dans *Les Œuvres poétiques complètes*, Beyrouth, DAR AN-Nahar (collection Patrimoine), 1979.
- VALERY Paul, *Cahiers*, Variété II, Paris, Gallimard, 1927.
- WOOLF Virginia, *The Waves*, Ed. Albatros, 1933.

Table des matières

Abréviations des œuvres du corpus.....	6
Introduction.....	7
Première partie	
S'écrire : une vie entre les lignes.....	21
Chapitre I : L'écriture de soi, entre nécessité et doute	24
A- Le besoin d'écrire	24
B- Les limites du genre	36
C- La conciliation.....	45
Chapitre II : La quête identitaire de Richard Millet.....	53
A- Ecriture et identité	53
B- Présentation du corpus	60
C- Une œuvre et une vie qui se questionnent.....	71
Deuxième partie	
Le Liban : espace de rupture et de lien	75
Chapitre I : Ecrire, décrire l'espace libanais.....	78
A- La description	78
B- Espaces et interactions.....	85
1. Le Liban perdu	85
2. L'approche du pays	88
3. Le Liban retrouvé.....	98
Chapitre II : La ville de Beyrouth	108
A- Une ville divisée.....	110
B- Une ville cosmopolite.....	116
C- Beyrouth, substitut de la femme insaisissable.....	121
Chapitre III : La topologie des lieux.....	133
A- L'espace intérieur.....	136
1. La chambre protectrice.....	136
2. La chambre destructrice.....	140
B- L'espace extérieur.....	143
C- L'espace intermédiaire.....	153
D- Topos et topologie de la guerre.....	160

Troisième partie	
Le temps ressuscité.....	171
Chapitre I : L'obsession du temps.....	174
A- Les structures temporelles.....	177
B- Le temps dans le récit.....	185
Chapitre II : Une mémoire en évolution.....	200
A- Une forme qui se déploie.....	200
1. La mémoire.....	202
2. Déploiement.....	206
3. Restitution et réminiscence.....	210
B- Modalités de la mémoire.....	213
1. La mémoire et la terre.....	213
2. La mémoire personnelle.....	215
3. La mémoire collective.....	220
4. La mémoire mythique.....	222
Chapitre III : Une poétique du ressassement.....	237
A- Répétitions et variations.....	239
1. Lieux.....	241
2. Figures.....	251
1.3. Objets.....	258
1.4. Dates.....	259
B- La forme cyclique.....	262
2.1. Le découpage.....	264
2.2. La phrase.....	269
2.3. Les mots.....	270
C- L'intertextualité.....	273
Conclusion.....	286
Bibliographie.....	295